



Faculdade de Belas Artes | Universidade do Porto

Mestrado em Pintura | Dissertação de Trabalho de Projecto

Nu e Cru

Maria do Carmo de Sousa Pinto

Trabalho efectuado sob orientação do Professor Pintor Francisco Laranjo

Porto - 2009

RESUMO

A necessidade de desenvolver e aprofundar uma preocupação artística conduziu todo este trabalho de projecto, para a continuidade do tema que tem acompanhado o meu pensamento na prática da pintura.

Pretende-se esboçar a construção de uma estética que reduz a imagem a uma linguagem silenciosa e procura nas pequenas percepções a coerência pictórica, que estrutura o visível, para ver o invisível.

Para assegurar a concretização destas preocupações, desenvolve-se uma metodologia que oriente o processo criativo, no sentido da subtracção dos elementos que compõem a pintura.

O processo é conduzido para a construção sistematizada dos objectos, tomando a unidade para construir um todo.

Para isso recorre à investigação que sustenta a construção de uma estética não representativa do real, que elege o quadro como objecto de percepção.

Apoia-se numa reflexão gradualmente edificada, à medida que os resultados plásticos surgem, na perspectiva de criar uma imagem pragmática, depurada, construída pela sua própria subtracção. Esta procura confere uma espécie de desaparecimento de intenções, marcada pela insonorização visual.

A investigação relaciona momentos históricos, referências e testemunhos de artistas e desenvolve a reflexão inerente às preocupações plásticas, que incidem sobretudo na problemática da superfície pictórica, quando esta se liberta da força da representação e se assume como parte integrante do objecto.

ABSTRACT

The basis of this work is the desire to develop and deepen artistic interest, with a view to furthering the theme which has been central to my painting, both in terms of execution and philosophy.

My intention is to construct an aesthetic that reduces the image to a “silent language”, and that seeks, through the smallest of perceptions, a visual consistency that structures the visible in order to see the invisible.

In order to achieve these objectives, a methodology is developed to manage the creative process, towards the subtraction of all the elements central to painting.

The process is carried out by systematically constructing the objects, taking the various component parts in order to build the final object.

With this in mind, an investigation is required to support the construction of an aesthetic which does not represent the real, and which defines the painting as an object of perception.

This work is based on a gradually built reflection, as tangible results emerge, with a view to creating a pure, pragmatic image, built via its own subtraction. This quest goes beyond the simple question of tangible results, and is defined by its visual harmony.

The investigation relates historic moments, references and comments by artists and promotes a reflection inherent in artistic concerns, which focus essentially on the problem of the artistic surface, when it frees itself from the need to “mean something” and instead shows itself as an integral part of the object itself.

ÍNDICE

	Pág
RESUMO / ABSTRACT	2/4
INTRODUÇÃO.....	7
1. DEPOIS DO REAL.....	9
1.1 A Essência da Pintura.....	9
1.2 O Quadro como Objecto de Percepção.....	11
1.3 Forma - Evolução do Conceito.....	13
2. A REDUÇÃO DA IMAGEM NA PINTURA.....	17
2.1 Testemunhos de Artistas.....	17
2.2 Agnes Martin – Uma Referência.....	24
3. O VISÍVEL PARA VER O INVISÍVEL.....	28
3.1 Esvaziar para Libertar a Superfície.....	30
3.2 Silenciar a Superfície Pictórica.....	32
3.3 Insonorizar a Composição.....	33
4. CONCLUSÃO.....	38
5. BIBLIOGRAFIA.....	40
5.1 Web Bibliografia.....	43
6. DESENHOS.....	46
7. PINTURAS.....	61

INTRODUÇÃO

Neste estudo procura-se abordar a pintura de uma forma bem compreendida, sem cair na sua infinita dimensão.

Expõem-se preocupações artísticas e desenvolvem-se capacidades de pesquisa e de reflexão, sobre um momento específico da história da pintura. Pretende-se sensibilizar e desencadear pensamentos, atitudes e convicções.

A incidência desta dissertação no período designado por abstraccionismo fundamenta-se, sobretudo, pelo facto de ser nesta fase que ocorre uma das maiores transformações do processo criativo artístico.

Ao libertar-se da natureza como imagem, a pintura obtém a necessária abertura para a mudança. Assim, propõe novos desafios, cria novos conceitos, veicula novas atitudes e processos de pensar e fazer arte. Estimula e estabelece novos propósitos, de forma a criar uma identidade própria, que se deseja incessante no processo criativo. Caminha no sentido de contrariar o conformismo e a aceitação de normas.

Na vida, como na arte, nada é perene. Cabe ao artista ter a capacidade de sonhar sem se deixar adormecer ou extasiar pelo instituído. Cabe-lhe também orientar o seu poder interventivo no sentido de participar no processo criativo, sem glorificar o artifício, que o pode conduzir à alienação das suas convicções.

Considera-se fundamental expressar uma atitude própria e convicta, que garanta a individualidade enquanto processo de afirmação no mundo das artes, mantendo a capacidade de desenvolver procedimentos conscientes, que evidenciem resultados pictóricos adequados a uma intenção.

Encontra-se na epígrafe, *Nu e Cru*, a forma que o meu projecto procura; reduzir a imagem visual a uma linguagem silenciosa. Parti para a resolução desta proposta convicta da continuidade do meu projecto. Preocupava-me sobretudo a minha envolvência com o suporte. Deixar a nu o processo e recorrer aos materiais clássicos da pintura.

Abordar os processos tradicionais da pintura, não significa estar mergulhada no passado e consequentemente fora do contributo da evolução artística. Pelo contrário, foi fundamental não ter receio de usar esse tipo de ferramentas, pois, o que esteve sempre em causa não foi a pintura pela pintura, mas sim, o que a partir dela se pode fazer, para se chegar à imagem que se procura.

Pretendi, deste modo, não desvirtuar as minhas convicções. Para este desafio segui com a certeza de dar sentido ao *Nu e Cru* que idealizei. Uma pintura assumidamente cromática mas contida na forma e nos elementos visuais. Procurei no vazio, a ausência de ruído; a presença da imagem não é mais do que a procura da sua própria ausência.

1. DEPOIS DO REAL

1.1 A essência da pintura

Ao longo dos tempos a pintura foi definida como género artístico devido ao facto de assentar essencialmente sobre a noção do plano e seus limites.

A delimitação do plano originou a noção de quadro e constituiu também a pedra basilar para a noção desse conceito.

Ainda que fosse possível a deslocação do observador, o quadro estava sempre sujeito a um só enquadramento, onde persistia uma imagem de referência mais ou menos identificativa do real.

Com o aparecimento do abstraccionismo, a referência ao real deixa de ser uma exigência e no seu lugar explora-se uma nova percepção, que passa pela valorização puramente formal do objecto. Tal facto não significa que uma simples tela esticada possa constituir por si só uma pintura.

Na primeira fase do abstraccionismo ainda prevalecia como principal preocupação a constituição do quadro, o que significava de algum modo, manter as principais bases que sustentavam a pintura na sua essência.

O desenvolvimento de uma nova estética possibilitou a abertura do plano à pintura monocromática, permitindo desta forma o afastamento das convenções sociais existentes e passar a viver como pura percepção pictórica.

Procurou-se no processo de autodefinição e autocrítica, a razão que sustentava o acto de pintar, o que lhe conferiu uma atitude de profunda consciência.

Evidenciou-se o processo como resultado, afastando-se da objectividade representacional. Desenvolveu-se uma expressão própria, cada vez mais visual e simultaneamente mais ampla e formal.

Esta nova concepção conduziu a uma mudança de imagem na arte em geral e de uma forma particular na pintura. Analisa a sua própria visualidade e as atitudes com que é percebida.

A questão já não está concentrada exclusivamente no que acontece no plano, pois o que constitui o quadro passa a ser o objecto em si.

Desta forma torna-se evidente uma maior dificuldade de compreensão e aceitação das ideias e dos processos artísticos. A composição e a plástica ao recorrer a uma estrutura abstracta, não apoiada numa imagem de compreensão sustentada pela representação da natureza, perdia a possibilidade de recorrer a um vasto vocabulário plástico que ao longo dos tempos lhe permitiu alcançar variadíssimos resultados, ao nível da expressão artística. Ao contrário disso, o objecto tornado obra plástica pela sua nudez desprendida dessas referências visuais, dava a impressão de estar cru, não elaborado e por isso revelava-se sempre numa estreita margem de aceitação.

É precisamente nesse limite que se elabora essa nova linguagem, cuja consistência há-de gerar uma nova estética.

“Aquilo de que Greenberg¹ acusava o minimalismo e a nova pintura abstracta era ser interessante e nova mas não estética; oferecer uma novidade meramente quantitativa na surpresa nos materiais, na combinação, nos efeitos afectivos, mas não facultar a surpresa qualitativa de uma visibilidade desconhecida, uma experiência perceptiva não definida previamente através do seu objecto”².

Esta afirmação não se viria a confirmar, dada a solidez plástica e conceptual dos resultados obtidos.

1.2 O quadro como objecto de percepção

O quadro, enquanto narrador de histórias, é deslocado da sua plenitude e passa a exaltar o domínio perceptivo da atitude estética.

A superfície do quadro torna-se limpa e sujeita ao seu próprio esvaziamento, cada vez mais formal, à medida que as articulações pictóricas de referência ao

¹ Clement Greenberg (1909 - 1994) crítico de arte, Norte-Americano, intimamente associado à Arte Moderna nos Estados Unidos. Tem particular ligação ao movimento expressionista abstracto e foi um dos primeiros críticos a elogiar o trabalho do pintor Jackson Pollock. Greenberg, Clement, Art and culture: Critical essays Boston, Beacon Press, 1989

² Meinhardt, Johannes, Pintura: Abstracção depois da Abstracção, Colecção de Arte Contemporânea, Público Serralves, 2005, p 30

real vão desaparecendo. Dessa natural evolução resultará a diferença entre estética interior e estética exterior, entre o seu carácter pictórico pleno de significado e reflexivo e o quadro enquanto elemento formal e estético.

Sem a dependência da realidade percebida do mundo, o objecto artístico conquista uma certa autonomia face ao apoio que a matéria lhe oferece do ponto de vista plástico. No entanto, o facto de esta alteração ser considerada a partir das suas propriedades físicas, acaba por produzir a materialização das formas, que anulam de certo modo a dicotomia entre figura/fundo, criando assim uma estética que acaba por contribuir para a rejeição da componente associada à sublimação da narrativa.

A constituição destes novos valores plásticos fixa as bases para a elaboração de uma nova estética do objecto percebido, e, dessa forma, estabelece a diferença entre o significado da imagem contida e a materialidade do objecto. O resultado percebido ultrapassa assim as fronteiras do quadro e transforma-o numa forma geométrica.

O quadro é então o resultado de uma experiência na sua visualidade reflexiva, visto agora como qualquer outro objecto do mundo real.

Com a imagem monocromática atinge-se o limite de uma atitude, o esvaziamento total, o nível zero, a última imagem. As "Pinturas Derradeiras" que Ad Reinhardt³ pinta a partir dos anos sessenta, são o sinal dessa referência.

³ Ad Reinhardt (1913 -1967) - Pintor Americano. Explora a monocromia, usa apenas as cores negras nos seus quadros. Art as Art, The Selected Writings of Ad Reinhardt, edited by Barbara Rose, 1975

Estas são obras que transportam a redução na pintura directamente para o infinito. O que resta é apenas a cor monocromática e uniforme da superfície pictórica.

“A última pintura situa-se justamente naquele local onde abandonamos a ilusão e nos voltamos para a esfera da primeira coisa, da imagem que se tornou objecto material” (Rosalind Krauss)⁴.

É neste contexto que se desenvolve uma constante procura para encontrar uma nova realidade artística. Autentificam-se atitudes que conduzem os artistas desse período a procurar as regras e os valores estéticos que medeiam a concepção da pintura.

1.3 Forma – Evolução do conceito

Fazer arte. Uma actividade capaz de desencadear procedimentos e atitudes. De criar um modo específico de pensar e de concretizar as ideias.

Uma actividade consciente, onde execução e invenção caminham paralelamente. Concebe-se e executa-se sempre com a perspectiva de

⁴ Rosalind Krauss, nasceu em 1930, desenvolve uma actividade de referência, na Crítica de Arte Contemporânea. In Meinhardt, Johannes, Pintura: Abstracção depois da Abstracção, Colecção de Arte Contemporânea, Público Serralves, 2005, p 20

encontrar a regra e os valores estéticos, que possibilitem a concretização do que se procura.

Cumprem-se as intenções do artista quando o resultado atinge a sua plenitude e quando desencadeia processos e valores estéticos, capazes de revelar o seu ideal. A sua actividade é centrada numa lógica construtiva e incessante na procura de novos valores do processo criativo.

Uma actividade que explora todas as capacidades inerentes à relação do Homem com o mundo enfrenta regras e conceitos sem deixar que estes o dominem.

Desde as civilizações mais antigas que a arte caminha mais ou menos em harmonia com a natureza, garantindo um gosto instituído, aliado a um certo virtuosismo do artista.

É no século vinte, mais precisamente no período designado por abstraccionismo, que o processo criativo abandona os padrões vigentes, atribuindo-lhe uma outra dimensão. Rompe com um processo que assegurava o gosto e o entendimento, desliga-se da representação da natureza e cria novos conceitos, novas atitudes e novos procedimentos. Dá-se uma profunda alteração no modo como se aborda o acto criativo.

Uma realidade própria absorve a construção mental do artista. O conceito apodera-se do processo da formação do quadro e substitui a evidência da figuração. Enquanto objecto de percepção, o quadro transforma-se em conceito e assume uma atitude essencialmente estética.

Com o evoluir deste propósito, foi necessário que a pintura cumprisse o seu processo de auto-reflexão crítica, para que com os seus meios pudesse

explorar a sua própria linguagem, extraindo o real, enquanto linguagem pictural convencional.

Embora o real permanecesse de algum modo na construção mental do artista, este quis desligar-se da representação da realidade e transformar as ideias reais em conceitos.

Esta nova linguagem veio alterar o conceito de gosto, que, para Kant “...é a presença da natureza na arte que garante a legitimidade do desejo de acordo entre os gostos, a universalidade plural que caracteriza o fim do modernismo testemunha o desvanecer da presença da natureza.”⁵

Ao contribuir para a alteração do conceito de gosto, o artista renova concepções no modo de representar a forma e a matéria, impõe regras de adequação, rivaliza com os valores estéticos instituídos, abre-se à criatividade, mas isola-se na compreensão.

Apesar de as artes se terem aberto para as massas, a arte será entendida apenas por uma parte restrita da sociedade.

Este afastamento evidencia-se pelo facto do grande público não compreender as formas que as novas propostas apresentam, revelando assim, a dificuldade na interpretação das mesmas.

No entanto, a pesquisa para atingir a inovação é constante, não há lugar para a repetição. Cada estilo ou movimento que aparece ao longo da história desenvolve propostas que se dirigem em todos os sentidos. Mas chega a fase

⁵ Gil, José, «SEM TÍTULO» Escritos sobre arte e artistas, 2005, Relógio D' Água, p. 75

em que a capacidade criativa entra numa espécie de “esgotamento”. O artista vê-se então obrigado a seguir noutras direcções. Interessa-lhe sobretudo ir contra a realidade. Propõe-se alterá-la, quebrar o seu aspecto identificativo com o mundo real. Propõe-se criar uma nova estética.

O cidadão comum crê que desviar o pensamento da realidade é uma postura fácil, quando se trata da atitude mais ambiciosa do mundo. É fácil dizer ou pintar uma coisa que careça por completo de sentido, que seja ininteligível ou nula. Bastará lançar manchas de cor sem nexos ou traçar riscos ao acaso. Mas conseguir construir algo que não advenha do real e que, contudo, possua alguma substancialidade, implica algo de sublime.

O aparecimento das novas tecnologias, especialmente a fotografia, originou questões ao nível da representação, que tinha a ver com a interpretação da natureza. O exercício que se impunha veio a manifestar-se em várias correntes artísticas da época. O expressionismo e o cubismo foram tentativas para alterar o processo de pintar, focando especialmente a sua atenção na percepção da imagem. Deixou-se de pintar a realidade para pintar as ideias. O artista ignorou o mundo exterior e virou o olhar para as paisagens interiores e subjectivas. Ao mesmo tempo, tornou-se também evidente a dificuldade que o grande público tem de ajustar a visão a esta perspectiva.

2. A REDUÇÃO DA IMAGEM NA PINTURA

2.1 Testemunhos de Artistas

Em oposição à necessidade da representação de imagens, surge a nudez plástica, sem alusão ao figurativo, sem ilustrar ideias ou pintar uma alegoria. A pintura procura ser um princípio à reflexão.

Esta mudança de atitude produziu um choque ou reacção entre sensibilidade e realidade, entre objecto de percepção e objecto enquanto conceito. Ao esvaziar-se do supérfluo, a pintura passa a existir sem transcendência, é apenas arte.

Para esta nova abordagem analítica, um quadro é um objecto material que produz efeitos surpreendentes e difíceis de entender. A análise deste fenómeno torna-se motivo central e obriga a pintura a tornar-se auto-reflexiva, virada para o seu interior.

A pintura já não tem como objectivo principal algo para ser lido, mas sim para ser visto, já não é a imagem que tem de ser interpretada, mas sim um objecto de arte, que tem de ser percebido.

A ruptura ocorre definitivamente com as obras e documentos escritos de Vasili Kandinsky⁶, Kazimir Malevitch⁷ e Piet Mondrian⁸, os principais precursores do movimento abstracto. Este não surgiu de uma transição gradual, pelo contrário resultou de uma mudança brusca de atitude que pressupôs a ruptura da compreensão da pintura.

Agora, o espaço visual é mais abstracto, mais conceptualista. A forma retirada do objecto passa a ocupar o lugar das formas evocativas da natureza, atinge a objectualidade plena.

Para Piet Mondrian, a pintura, era um modelo teórico que fornecia conceitos e inventava procedimentos para lidar com a realidade. Não era apenas uma interpretação do mundo, mas a manifestação artística de uma função das artes plásticas que não é descritiva.

⁶ Wassily Kandinsky (1866 - 1944) Nasceu na Rússia. Pintor e teórico. Professor na Bauhause de 1922 a 1937. Em 1913 relata as suas memórias em (Rückblicken). Autor de obras como: "Ponto – Linha - Plano", publicado em 1926, pela editora Albert Langen, Munique. "Do Espiritual na Arte" obra escrita em 1910 e editada em Janeiro de 1912. "Curso da Bauhaus" constituída pelos textos do curso.

⁷ Kazimir Malevich (1879 -1935) Nasceu na Rússia - Pintor e teórico de arte, precursor da arte abstracta geométrica, autor da Avant-garde. movimento suprematista . Em 1927, expôs as suas obras pela primeira vez em Berlim. Na Alemanha deixou 70 quadros e um manuscrito "O suprematismo ou o mundo sem objecto", publicado pela Bauhaus.

⁸ Piet Mondrian, (1872-1944) Pintor Holandês. Desenvolveu uma não-forma de representação que ele chamou Neoplasticismo. "Pier and Ocean", um dos quadros pintados entre 1916 e 1917 que marca a mudança de atitude para a abstracção,

No intuito de dar continuidade aos novos conceitos estéticos, Daniel Buren⁹, conduziu a sua pintura no sentido do absoluto. Tudo tinha de ser começado do zero, tanto na pintura como na forma de a observar.

"Eu procurava uma solução visual que estivesse próxima daquilo que eu considerava ser o ponto zero da pintura. Descobri-a no momento em que vi um determinado tecido às riscas nos armazéns Saint-Pierre. De um golpe, este tecido ostentava aos meus olhos todas as qualidades que eu não tinha encontrado na minha própria pintura" (...).

"Através desta redução ao ponto zero, o trabalho visível torna-se instrumento da análise da percepção; já não dá a ver algo de determinado, antes coloca questões sobre a forma como é percebido" ¹⁰

Do mesmo modo, Frank Stella¹¹ investiga e concretiza a sua pintura, de modo a conceder-lhe uma identidade própria, rejeitando a pintura como processo decorativo. Desenvolve uma estética formal do quadro, confere-lhe o destaque da sua própria visibilidade.

"O meu principal interesse era tornar aquilo que é habitualmente denominado pintura decorativa verdadeiramente viável em termos claramente abstractos. Decorativo num bom sentido, no sentido em que é aplicado a Matisse". Trata-se pois de não negar a realidade do objecto material "quadro", mas sim de a

⁹ Daniel Buren, nasceu em 1938 (Boulogne-Billancourt, próximo de Paris) é um artista conceptual francês. Em 1986 criou uma escultura de 3.000 m² no grande pátio do Palais Royal, em Paris: "Les Deux Plateaux", mais comumente chamado de "Colonnes de Buren". Este trabalho, provocou um intenso debate sobre a integração da arte contemporânea nos edifícios históricos.

¹⁰ Meinhardt, Johannes, Pintura: Abstracção depois da Abstracção, Colecção de Arte Contemporânea, Público Serralves, 2005, p 50. In Daniel Buren, Conversations avec Anne Baldassari, obra cit., p 12

¹¹ Frank Stella nasceu em 1936, é um dos artistas contemporâneos mais importantes e ecléticos dos Estados Unidos. O seu trabalho abrange pintura, objectos, artes gráficas e projectos arquitectónicos.

destacar e simultaneamente tornar visível a singular realidade fenomenal do quadro; tanto a autonomia e a totalidade idealistas do quadro como ainda a tautologia da simples coisa deveriam ser destruídas”¹².

Continuando a necessidade de levar a pintura à sua essência, remetendo todos os valores pictóricos para a materialidade do quadro como uma simbiose de todos os elementos que o constituem, Joseph Marioni¹³ afirmou: "O quadro concreto moderno tem a função de apresentar a sua forma material, ou seja, a sua existência física enquanto objecto real na parede. Nem representa qualquer outra coisa, nem é uma 'ideia' abstracta de outra coisa; o próprio quadro é a obra (...) O quadro concreto baseia-se na estrutura do seu material para estabelecer a identidade pictórica da sua forma". Para a pintura analítica a tinta, a matéria cromática, também não possuía qualquer valor próprio: nenhum valor de percepção ou de experiência, nenhum valor semântico nenhum valor expressivo. Tinta é uma condição material do quadro que pode ser analisada, cujo efeito o pintor olha de certo modo com curiosidade, tal como acontece com outros factores materiais do quadro, como a tela, a grade e a acção da mão, o suporte e o revestimento. O quadro enquanto realidade perceptiva complexa plurifacetada surge quase por si só a partir dos modos de operar e dos materiais aplicados”.¹⁴

¹² Meinhardt, Johannes, *Pintura: Abstracção depois da Abstracção*, Colecção de Arte Contemporânea, Público Serralves, 2005, p. 59. In Stella, in Rubin, cit., p. 149

¹³ Joseph Marioni nasceu em 1943 em Cincinnati, Ohio. Vive em Nova Iorque desde 1972, representa uma força importante no mundo da pintura monocromática.

¹⁴ Meinhardt, Johannes, *Pintura: Abstracção depois da Abstracção*, Colecção de Arte Contemporânea, Público Serralves, 2005, p. 86. In Blasser Schimmer, *Sammlung Mondstudio*, Colónia, 2001, p. 2007.

A persistência do quadro como objecto de percepção é condição específica na obra de Robert Ryman¹⁵. Este confere à interacção dos materiais, a principal condição do processo. Todas as características materiais da pintura, são elas próprias tornadas visíveis.

“A pintura não possui uma essência supra-histórica, não possui qualquer verdade encoberta que possa ser revelada. Ao nível da sua existência material ela é uma espécie de pintura de parede. Distingue-se da percepção de uma pintura de parede apenas através da sua auto-reflexividade e auto-referencialidade: ela analisa a visibilidade dos elementos materiais cuja interacção é a condição primeira que possibilita a percepção estética-materialista”¹⁶

“Nunca se trata daquilo que se pinta, mas sempre da forma como se pinta. O "como" do processo de pintar é, em última análise, aquilo que faz o quadro – o “produto” (...) “O pintor trata de espalhar a tinta na superfície e de transformá-la numa imagem. Eu abordo o quadro de maneira diferente: começo pelo material. O pintor tradicional diria que a tela está vazia, aplicaria tinta e faria uma imagem com a tinta. Quando eu me aproximo de um quadro digo que a superfície que utilizo, seja tela ou qualquer outra coisa, não está vazia; ela própria é algo. De certa maneira, a tinta tem a missão de clarificar isso”.¹⁷

¹⁵ Robert Rayman nasceu em 1930. Vive em Nova Iorque, explora a superfície pictórica através de um vocabulário extremamente reduzido.

¹⁶Meinhardt, Johannes, Pintura: Abstracção depois da Abstracção, Colecção de Arte Contemporânea, Público Serralves, 2005, p 60

¹⁷Meinhardt, Johannes, Pintura: Abstracção depois da Abstracção, Colecção de Arte Contemporânea, Público Serralves, 2005, p 61. In Robert Rayman. Catálogo da Whitechapel Art Gallery, Londres, 1977, p. 1

Numa outra dimensão e referenciando o sublime como algo que transcende a capacidade do visível que não pode ser mostrado, “ «Os meus quadros não se prestam nem à manipulação do espaço, nem da imagem, mas a uma sensação do tempo», escreve Newman num «Monólogo» inacabado de 1949 e que tem por nome: Prologue for a New Esthetic”.¹⁸

Newman explora o conceito de pintura na sublimação da matéria, quando refere, “O que é sublime é que exista esse quadro, em vez do nada.”¹⁹

A consciência do artista liberta-se de todas as regras e convenções, eleva o pensamento aos limites do conhecimento. Testemunha através da matéria o que não pode ser exprimível.

Liberta-se do simbolismo da imagem, apodera-se do objecto formal, faz valer a superfície visível numa espécie de assunção do seu mutismo. Sai do plano existencial para o plano fenomenal.

O processo criativo evidencia o objectivo do artista. Este revelou-se num esforço constante por excluir o elemento de referência, procurando interpretar o conteúdo da obra, na exploração da forma e dos materiais. Esta atitude fez com que a obra libertasse a intensa sonoridade emanada do seu interior.

Para compreender este género de pintura é necessário o ajuste aos valores plásticos dominantes. Exige a maturação conceptual, que o objecto compreende.

¹⁸Lyotard, Jean-François, O Inumano, Considerações Sobre o Tempo, 1989, Coleção margens – Editorial Estampa, p.92

¹⁹Idem, p.98

As citações que menciono reforçam a resistência ao instituído, conquistam uma realidade possível, manifestam a persistência na descoberta, tornam viável a inovação do acto criativo artístico.

A arte já não pode ser entendida, como uma actividade transcendente, é antes uma explicação entre o Homem e o mundo.

2.2 Agnes Martin – Uma Referência

Para Agnes Martin²⁰ a pintura é uma reflexão da vida. Esta forma de resumir o acto de pintar orienta o meu processo criativo. Esta relação afectiva com a pintora Norte Americana dá-se durante a fase de investigação como aluna do curso de pintura e continua presente ainda hoje, assumindo relevante importância no processo com que me relaciono com a pintura.

O seu trabalho é influenciado pela paisagem do Novo México, onde viveu grande parte da sua vida. Embora seja negado o carácter referencial a qualquer coisa do mundo real, o seu trabalho é antes uma alusão ao estado de espírito e às suas tendências e interesses pela filosofia oriental.

A sua intenção é expressar os estados superiores positivos da existência humana.

Agnes Martin, queria surpreender o espectador e experimentar os seus sentimentos quando estão em frente à sua pintura.

A sua obra está associada a um tipo de abstracção de simples formas geométricas, pintadas com um rigoroso traço de precisão, juntamente com uma

²⁰ Agnes Martin (1912 – 2004). Pintora de origem Canadiana, naturalizada Norte Americana. O seu trabalho tornou-se conhecido nos anos 70 pelas suas telas de linhas geométricas. Durante sete anos dedica-se exclusivamente à escrita.

insistente linha horizontal. Utiliza grelhas levemente executadas sobre superfícies de cor pálidas, quase imperceptíveis. Estas obras, quase sempre de grande escala, projectam um sentimento de pura abstracção rejeitando a representação e a ilusão.

Com a sua pintura reducionista, levou alguns críticos a caracterizá-la como minimalista, uma categorização que ela rejeitou. O seu trabalho é mais cerebral, mais rígido, mais espiritual do que a inspiração minimalista.

Agnes Martin teve a sua própria evolução artística e motivos para pintar.

A sua pintura torna-se drasticamente reduzida a linhas verticais e horizontais, espaçadas, com uma paleta de cor quase oculta.

A subtileza do traçado parece estar a surgir, ou a desaparecer, numa névoa que levou Nicolas Calas²¹ a chamar à arte de Agnes Martin “arte da invisibilidade”.

As superfícies pretendem exaltar a alma e que estas sejam intransigentes desafios para o olho.

As linhas são mundos para além delas, repetidamente e subtilmente linhas variadas, cada uma mostra a presença humana da sua mão com pausas deliberadas. Apenas uma ou duas em cada desenho desempenham pontos cruciais na composição.

²¹ Nicolas Calas, pseudónimo de Nikolaos Kalamarês. Nascido em Lausanne, em 1907 no seio de uma família grega. Poeta e Critico de Arte, reconhecido como um importante avant-garde da poesia.

Quando escreve sobre o seu trabalho, Agnes Martin usa palavras como “alegria”, “perfeição” e “pureza” geométrica, que aspira a um amor platónico ideal traduzido pela sua sensibilidade para a tela ou papel.

As “falhas” ou pausas propositadas, representam a calma, a alegria, o espaço entre o real e o ideal e sobretudo estabelece o estreito foco da atenção do olho. Há necessidade de estar perto delas. Tem de se ler a cada linha. Procurar intimidade e uma espécie de compromisso. Mas o que elas nos dão é o indescritível movimento na sua simplicidade e riqueza.

Durante sete anos Agnes Martin ignora a pintura e escreve sobre a vida e a arte no livro “Writings”²² que inclui os seus poemas e reflexões. É dele que retiro um excerto do texto “What Is Real?” que traduz com clareza as suas preocupações para descobrir a verdade das coisas e a serenidade do estado de espírito que precisa para encontrar o caminho certo.

(...)“Quero sublinhar o facto de que todos temos a mesma preocupação, mas o artista tem de saber exactamente qual é a experiência. Ele tem que perseguir a verdade incessantemente. A partir do momento em que vê este facto, os seus pés estão no trilho certo. Se se quiser saber a verdade, saber-se-á. A manipulação de materiais no trabalho artístico é o resultado deste estado de

²² Martin, Agnes, “Writings”, editado por Dieter Schwarz, Winterthur: Ostfildern, Cantz Verlag, 1991. Os seus escritos oferecem uma clareza valiosa quanto ao seu próprio trabalho e visão poética sobre a arte em geral. Este volume de escritos foi considerado um documento fundamental para as bibliotecas de artistas, coleccionadores e críticos.

espírito. O artista trabalha de acordo com a consciencialização do seu próprio estado de espírito.”²³

Nas suas reflexões como na pintura, Agnes Martin, transborda a sua maturidade expressiva e confina a sua relação com as diferentes áreas de manifestação artística em que trabalha. Relaciona-as oferecendo-lhes o mesmo sentido de pureza que a caracteriza. Reflecte com subtileza as suas preocupações e o modo como as viveu e representou.

²³ “What Is Real?” first published in Agnes Martin paintings and drawings 1957-1975, exh. Cat.(London: The Arts Council of Great Britain, 1977) pp.17-39. In Martin, Agnes, Barbara Haskell, Whitney Museum of American Art, New York, 1992, Distributed by Harry N. Abrams, Inc., New York p.27

3. O VISÍVEL PARA VER O INVISÍVEL

Ao valorizar as referências históricas, particularmente as que se situam num período específico que marcou a mais profunda mudança no mundo das artes, pretendo alicerçar a minha investigação, naquilo que considero ser o conhecimento alcançado – a base da nossa evolução. Contudo, importa salientar que ao estabelecer esta ligação, não significa que pretenda acentuar qualquer relação temporal. A libertação da superfície é o argumento principal e comum que relaciona as distâncias.

A concepção abstracta, ou mesmo a cultura minimalista, não são propósitos para a construção deste trabalho, apenas constituem as bases desta investigação. O que se pretende é encontrar uma linguagem plástica, livre das conotações temporais, quer do passado, quer da actualidade.

Evidencio de forma particular a obra da pintora Agnes Martin, pelo seu envolvimento com o mundo, com a vida, pela pureza e encanto com que representou as suas vivências. Pelo caminho que percorreu e a forma subtil e silenciosa com que desenvolveu o seu trabalho.

É com um espírito similar à pintora Agnes Martin, que pretendo encontrar a minha forma de criar. Despertar sentimentos e emoções capazes de estimular

o olhar e provocar a reflexão do que é mostrado enquanto visível, para ver o invisível.

A pintura de cavalete, que predominou durante tantos séculos, está desenquadrada das preocupações artísticas actuais. A pintura dita tradicional está a ser absorvida pelas artes plásticas, que têm por objectivo abarcar todos os géneros artísticos e relacionar as artes como um todo.

O conceito de quadro, enquanto objecto de percepção, passa a integrar e a integrar-se num espaço que o contém. É um elemento de uma composição que pode abranger qualquer género de arte. A diversidade de propostas que as artes actuais apresentam, pode de algum modo fragilizar, ou banalizar, a pintura enquanto processo autónomo.

Sem querer relativizar o eclético que caracteriza a arte contemporânea, é minha intenção centrar-me na pintura como processo independente, recorrer aos materiais inerentes à pintura, tela engradada como suporte, tintas acrílicas e outros médiuns. Concentrar-me na exploração do conteúdo e da forma, sem renunciar o processo.

Com o meu trabalho pretendo despertar sensações que defendam a ausência de ruído visual. Todo o processo criativo está desenvolvido nesta perspectiva.

Assim, procurei relacionar atitude e processo e desenvolver a minha pintura no sentido de reforçar a ausência de ruído. Considerei importante contornar o sentido estético actual. O encandeamento provocado por uma imagem ruidosa não é meu objecto de estudo.

Para isso, recorri a uma paleta de cor restrita, que me garante a unidade sonora de cada quadro, sem deixar ao acaso a exposição conjunta de todos os

trabalhos. O que resulta é o silêncio de um universo pictórico que se abre aos olhos do espectador, numa atitude de plena pureza da forma e da superfície.

Para tornar possível concretizar estas preocupações, procurei libertar a pintura do supérfluo, do que distrai, do que perturba a concentração. Procurei na atitude, abordar o quadro como elemento de reflexão. Privilegiei aspectos que garantem a aglutinação de um discurso monocórdico, afastado de efeitos protagonistas da imagem.

3.1 Esvaziar para libertar a superfície

No intuito de estabelecer relação entre forma e conteúdo, optei por telas de formato e dimensões repetidas, privilegiando as formas quadrada e rectangular, com uma aresta de medida comum. Por conseguinte, contive assim a dispersão da forma e tamanho das telas.

Todo o processo é desenvolvido no sentido de criar superfícies cromáticas, resultantes da sobreposição de sucessivas camadas de cor transparente.

Procuro criar um ambiente, uma atmosfera genuinamente pictórica. Esvaziar para libertar a superfície. Não no sentido da subtracção, mas na soma de todos os componentes que constituem o quadro.

A superfície é o plano onde se movem as forças que formam o quadro. Onde crio os momentos de atenção e transporte o observador para além do que é imediato, do que é real. Crio a necessidade de parar, reflectir, ver e compreender o que está para além do visível.

Desenvolvo os procedimentos necessários para levar a pureza da matéria e da forma ao essencial. Procuro estabelecer as regras adequadas às proporções do suporte, de modo a garantir o equilíbrio e a harmonia dos elementos necessários a todo o processo.

A espessura da grade é intencionalmente variável, de forma a acautelar um ritmo de aproximação ou afastamento da superfície pictórica com o observador e da parede que a suporta.

Assim o ritmo cromático dado pelos diferentes tons das superfícies é reforçado pelo avanço e recuo, que a espessura da grade fornece.

A textura da tela é o rosto da pintura que se pretende limpo e uniforme, que absorve a tinta e a deixe envolver, realçando as partículas da cor que a compõe.

A cor participa na construção da superfície como um aglutinador na simbiose dos componentes que a constitui – é a pele do quadro.

Ao relacionar todos estes elementos pretendo assegurar o essencial e, com isso, garantir a unidade que constitui o quadro.

A sistematização do processo procura essa relação. Reforça a necessidade de reduzir para esvaziar.

3.2 Silenciar a superfície pictórica

A tela é o suporte onde inscrevo as minhas emoções, onde alargo a minha capacidade de transmitir sensações e silencio o ruído visual que invade o dia-a-dia. Procuro criar o silêncio pela ausência de contraste e pelo registo ténue e subtil dos elementos da composição.

O trabalho é desenvolvido no sentido de uma procura de tons, encontrados numa paleta, de um modo geral limitada pelas cores primárias: amarelo, azul, magenta e o vermelho carmim.

Ao aplicar as cores por camadas sucessivas, pretendo com elas procurar o tom exacto das diferentes superfícies. Primeiro começo pelo amarelo, a cor mais luminosa desta paleta, seguindo-se o magenta e depois o azul. Este processo de ordenação das cores é inicialmente invariável, ao contrário das seguintes que se apuram no sentido de conseguir o tom desejado. Acentuo o magenta para atingir o violeta, ou asseguro a tonalidade castanha dada pelo vermelho carmim. Desenvolvo uma lógica capaz de construir um processo que registe os diferentes tons dentro da mesma cor.

O pigmento acrílico é especialmente diluído e espalhado na tela com a trincha, num gesto rápido e contínuo, de modo a deixar visíveis as partículas de cor dadas nas camadas anteriores. Não permite o erro ou a hesitação, torna morosa e complexa a execução. No entanto este processo permite-me trabalhar duas ou mais telas em simultâneo, o que me possibilita regular o ritmo de alternância na aplicação da cor.

Para assegurar o tempo e a qualidade de secagem do pigmento acrílico, trabalho as telas sobre um plano horizontal, garantindo deste modo a estabilidade necessária para a secagem uniforme do mesmo.

Procuro na cor a sua plena expressão quando a utilizo no seu estado mais puro, quando o seu brilho não é alterado ou diminuído por misturas opostas à sua natureza. Cumpro plenamente o que procuro, quando nego a mistura das cores na paleta e ordeno a sua cadência, para atingir a superfície desejada.

A transparência da cor pura exalta a densidade do pigmento, conjuga o valor cromático com a luminosidade. Faz sentir as partículas cromáticas, como sons que se articulam na sua precisa aceção tímbrica, de modo a patentear ao máximo a carga sonora de cada cor, sem deixar alterar o volume silencioso que procuro.

3.3 Insonorizar a composição

A cor, os pontos, as linhas, estruturam e organizam o olhar, assumem-se como referentes do visível e despertam as forças que constroem o invisível. Surgem em resultado da composição, não para fazerem parte dela, mas para libertarem a energia que há dentro do quadro.

A textura da tela estrutura e absorve a tinta como partículas que esclarecem a imagem na construção da superfície. A focagem é real, é uniforme, nada perturba, nada é aleatório ou superficial.

O que resulta é o silêncio de um universo pictórico que se abre aos olhos do espectador, numa atitude de plena pureza da forma e da superfície.

A harmonia é estabelecida na relação exacta entre a dimensão do suporte e o conteúdo.

A forma quadrada assume o sentido da verticalidade e horizontalidade, na mesma proporção, remetendo-a para o equilíbrio da composição.

A forma rectangular, assumida na vertical ou na horizontal, resulta da procura do equilíbrio e vibração das forças, que constroem o quadro.

Toda a composição é organizada segundo estudo prévio, como preocupação de que cada registo gráfico oriente o observador e estabeleça o contacto visual.

O ângulo de visão é orientado de forma global numa primeira fase, enquanto procura o entendimento. É desviado para a particularidade quando entra no mundo para o qual é absorvido e encontra a profundidade ou a extensão do seu interior.

A profundidade evasiva dos pontos perfurados transporta o olhar para o infinito, nas pequenas percepções que se declaram de forma subtil e silenciosa.

A dimensão dos furos é estabelecida de modo a não deixar perturbar a visão pela luz, ou pelo obstáculo da superfície da parede que suporta o quadro. É necessário que o alcance do infinito não seja perturbado por forças exteriores à pintura.

O traçado ordenador,²⁴ estrutura o estudo da composição, que assenta numa grelha geométrica perceptível, que organiza a perfuração dos pontos. Cada orifício é feito na dimensão exacta e num ritmo cadenciado, de forma a garantir a integração de todos os elementos.

O olhar procura a forma obtida pelo conjunto dos pontos. O infinito é dado pela aproximação do observador à superfície da tela, pondo a nu o que está para além do plano do quadro.

Nas composições que valorizam a linha, estas têm como intenção reforçar o impacto com o primeiro plano. Organizam a visão enquanto pausas, que se desenvolvem numa estrutura também ordenada, deixada visível pelo registo explícito resultante da transparência da cor, ou aplicada no momento próprio, que o processo exige.

As linhas que estruturam a composição são traçadas na base do plano, ou no decorrer do processo, de forma a garantir uma distribuição equilibrada conferindo peso e tensão que relacionam os elementos. Estas são traçadas com espaçamentos sistemáticos, cumprem a necessária geometria que procuro no processo.

²⁴ Traçado ordenador - Estudos de composição "La Geometrie Secrète des Peintres" Bouleau, Carpentès Charles, 1963, Seuil Editora.

O afastamento entre as linhas multiplica-se sempre a partir da unidade, subdividem-se ou ampliam-se num ritmo que procuro de forma intencional. Envolvem-se na superfície, criam o espaço necessário para a linha cromática.

O destaque deixado pelas linhas de cor é o resultado do tratamento subtil e específico, registado sobre a superfície cromática, já pintada. Estas salientam-se e orientam-se sobre o traçado de linhas, que garantem o sentido estético do quadro.

A linha enquanto estrutura aparece e desaparece, envolve-se com o fundo e é retomada pela acentuação da cor que constitui a superfície, numa conjugação de forças que organizam o espaço pictórico.

Todos os elementos da composição, forma, ponto, linha textura e cor, entram no processo construtivo do quadro, numa fusão de todos os elementos sem particularizar nenhum deles. O resultado é a soma do todo, para encontrar o todo que é o quadro.

Reduzir a imagem ao essencial, procurar o equilíbrio entre forma e superfície, acentuar a presença pela ausência

Procurar na nudez do quadro os valores reflexivos que daí resultam. Estruturar os elementos da composição de modo a garantir o acorde fornecido por todos os componentes.

O nu é apenas o exterior de um interior que não conhecemos. É a forma visível que nos cativa ou repugna. É a capacidade de ver o interior que dá sentido à forma nua que procuro. É na persistente busca para encontrar a concordância das forças do interior que procuro razão para libertar a superfície de uma roupagem que esta pode esconder.

A cor, a forma, são elementos perceptíveis, fazem parte do conhecimento do Homem, são veiculados pelos seus sentidos, enquanto o entendimento da forma limpa transcende os sentidos da percepção.

A pintura é mais do que uma reacção à sua aparência, é uma reacção íntima, que nos comove ou nos torna indiferentes, que nos enche de sensações e emoções e nos torna diferentes enquanto fruidores ou intervenientes no processo.

4. CONCLUSÃO

Realizei este trabalho com a certeza que muito ficaria por explorar, no entanto, a vontade de investigar e reflectir sobre esta matéria, fez das dificuldades a motivação para continuar.

Uma investigação prévia ao momento em que a história da pintura se altera de modo significativo foi fundamental, não só para compreender as bases dessa mudança, como também, para permitir estabelecer uma relação subtil com o presente.

A vitalidade desta relação teve como objectivo questionar a substância intemporal nas constantes e variadas inovações, ou seja, se há ou não, algo de imutável na arte.

O exposto é o resultado da análise e pesquisa, sobre o processo e atitude do acto de pintar e, de algum modo, um contributo para a continuidade da prática da pintura.

Um testemunho que procura analisar a obra dentro da sua própria visibilidade e assegurar uma conduta responsável e coerente, na tentativa de encontrar o novo sem ser necessariamente original.

Todo o plano de estudos está centrado na pesquisa de informação e enquadramento temporal do pensamento, que suporta as preocupações

artísticas do quadro como objecto de percepção e não como suporte para uma pintura de imagem como ilusão.

Deste modo, procurei na matéria a elaboração de um conceito que se define a cru, no vazio e na nudez pictórica.

Senti a energia, a ausência do tempo e do ruído visual. Senti na força da pintura, o silêncio, que surge do seu interior.

Trabalhei a superfície cromática, nua e crua, não contemplativa, mas que requer algum tempo de observação, para mergulhar no conteúdo introspectivo dado pelas pequenas percepções.

Encontrei na insonoridade da pintura o processo de fazer e conjugar os elementos que estruturam a superfície, evidenciando de forma particular uma estrutura específica para a cor, como forma de assegurar a contínua e invariável “sonoridade” do silêncio.

Como interveniente no processo criativo, procuro a interacção com o público, dando especial atenção à construção de uma perspectiva crítica, no sentido de me conduzir à reflexão sobre todas as experiências e daí retirar conclusões que favoreçam a construção do meu pensamento.

A bibliografia mencionada forneceu as referências fundamentais, que articulam conhecimento e argumentos, para a concretização desta dissertação.

5. BIBLIOGRAFIA

Adorno, Thodor W., *Teoria Estética, arte e comunicação*, 1970, edições 70

Bouleau, Carpentés Charles, " *La Geometrie Secrète des Peintres*", 1963, Seuil Editora

Buren, Daniel, *Les Couleurs: Sculptures les forms*: Paris, Centre George Pompidou, 1981

Deleuze, Gilles, *A Filosofia Crítica de Kant*, 1963, Edições 70

Deleuze, Gilles, *Gramática da Criação, arte e comunicação*, 1970, Edições 70

Gasset, José Ortega y, *A Desumanização da Arte e outros Ensaíos de Estética*, 2003, Almedina

Gil, José, *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções, Estética e Metafenomenologia*, 2005, Relógio D'Água

Gil, José, «*SEM TÍTULO*» *Escritos sobre arte e artistas*, 2005, Relógio D'Água

Greenberg, Clement, *Art and culture: Critical essays* Boston, Beacon Press, 1989

Heidegger, Martin, *A origem da Obra de Arte*, Biblioteca de Filosofia Contemporânea, 1977, edições 70

Janson, H.W., *História da Arte*, 2ª edição 1977, Fundação Calouste Gulbenkian

Johon, Rajhman, *As Ligações de Deleuze*, 2002, Colecção memórias do mundo

Kandinsky, Wassily, *PONTO LINHA PLANO*, Contribuição Para a Análise Dos Elementos Picturais, 1970, edições

Kandinsky, Wassily, *Do Espiritual na Arte*, Lisboa, Dom Quixote, 1987.

Klee, Paul, *Escritos Sobre Arte*, 2001, edições Cotovia

Lyotard, Jean-François, *O Inumano, Considerações Sobre o Tempo*, 1989, Colecção margens – Editorial Estampa

Martin, Agnes, *Barbara Haskell, Whitney Museum of American Art, New York*, 1992, *Distributed by Harry N. Abrams, Inc., New York*

Matisse, Henri, *ESCRITOS E REFLEXÕES SOBRE ARTE*, Textos e notas estabelecidos por Dominique Fourcade, 1972, EDITORA ULISSEIA

Meinhardt, Johannes, *Pintura: Abstracção depois da Abstracção*, Colecção de Arte Contemporânea Público Serralves, 05

Merleau-Ponty, Mourice, *Phénoménologie de la Perception*, Editora Gallimard, 2006

Merleau-Ponty, Mourice, *O Visível e o Invisível*, Editora Perspectiva, 1971

Mondrian, Piet, *Tout l'oeuvre peint de Mondrian*. Paris, Flammarion, 1976

Mukarovsky, Jan, *Escritos sobre Estética e Semiótica da Arte*, 1993, Editora Estampa

Rayman, Robert, *Catálogo da Whitechapel Art Gallery*, London 1977

Rayman, Robert, *Catálogo Fundamental Painting*, Stedelijk Museum, Amesterdão, 1975

Rosenblum, Robert, *Frank Stella. S. L.*, Penguin Books, 1971

Rubin, William S., *Frank Stella*, New York , The Museum of Modern Art, 1970

Shapiro, Meyer; Mondrian - *A Dimensão Humana da Pintura Abstracta*; São Paulo: Cosac e Naify, 2001; ISBN 857503077

The Arts Council of Great Britain - Agnes Martin paintings and drawings 1957-1975. s.l. : The Arts Council of Great Britain, 1977

The Tate Gallery, *Barnett Newman*, London: The Tate Gallery, 1972

Valéry, Paul, *Piezas sobre arte, La Balsa de la Medusa*, 1999, Visor Dis., S.A.

Wittgenstein, Ludwig, *Anotações sobre as cores*, Biblioteca de filosofia Contemporânea, 1977, Edições 70

5.1 Web Bibliografia

Consulta em 10-2009 URL:
<http://www.sharecom.ca/greenberg/modernism.html>

Consulta em 10-2009 URL:
http://en.wikipedia.org/wiki/Rosalind_E.

Consulta em 10-2009 URL:
http://www.artcyclopedia.com/artists/kandinsky_wassily.html

Consulta em 10-2009URL:
http://www.artcyclopedia.com/artists/malevich_kasimir.html

Consulta em 10-2009URL:
<http://www.ibiblio.org/eldritch/el/mpix.html>

Consulta em 10-2009 URL:
<http://www.oil-painting-shop.com/contemporary-artists/piet-mondrian>

Consulta em 10-2009 URL:

[http://www.citador.pt/citacoes.php?
Nicolas_Boileau=Nicolas_Boileau&cit=1&op=7&author=28&firstrec=0](http://www.citador.pt/citacoes.php?Nicolas_Boileau=Nicolas_Boileau&cit=1&op=7&author=28&firstrec=0)

Consulta em 10-2009 URL:
http://www.google.pt/search?sourceid=navclient&aq=1h&oq=&ie=UTF-8&rlz=1T4ADBS_enPT267PT268&q=nicolas+calas

Consulta em 10-2009 URL:
<http://www.danielburen.com/>

Consulta em 10-2009 URL:
<http://www.artnet.com/artist/16079/frank-stella.html>

Consulta em 10-2009 URL:
<http://www.artnet.com/artist/14749/robert-ryman.html>
<http://www.pbs.org/art21/artists/ryman/index.html>
<http://the-artists.org/artist/Robert-Ryman>

Consulta em 10-2009 URL:
<http://wwar.com/masters/n/newman-barnett.html>
http://tripatlas.com/Barnett_Newman

Consulta em 10-2009 URL:
[http://www.ingentaconnect.com/content/maney/byz/2008/00000032/00000001/a
rt00006](http://www.ingentaconnect.com/content/maney/byz/2008/00000032/00000001/art00006)

Consulta em 10-2009 URL:
[http://painting.about.com/od/arthistorytrivia/ig/Gallery-of-Famous-Paintings/Ad-
Reinhardt-.ht](http://painting.about.com/od/arthistorytrivia/ig/Gallery-of-Famous-Paintings/Ad-Reinhardt-.ht) <http://www.lichtensteiger.de/reinhardt.html>

Consulta em 08-2009 URL:
<http://www.studiocleo.com/gallerie/martin/martin.html>

(Por Jeffrey Lee, a partir de um artigo publicado originalmente em weeklyWIRE, 3 de Agosto de 1998)

Consulta em 08-2009 URL:
<http://www.ndoylefineart.com/martin.html>

Consulta em 08-2009 URL:

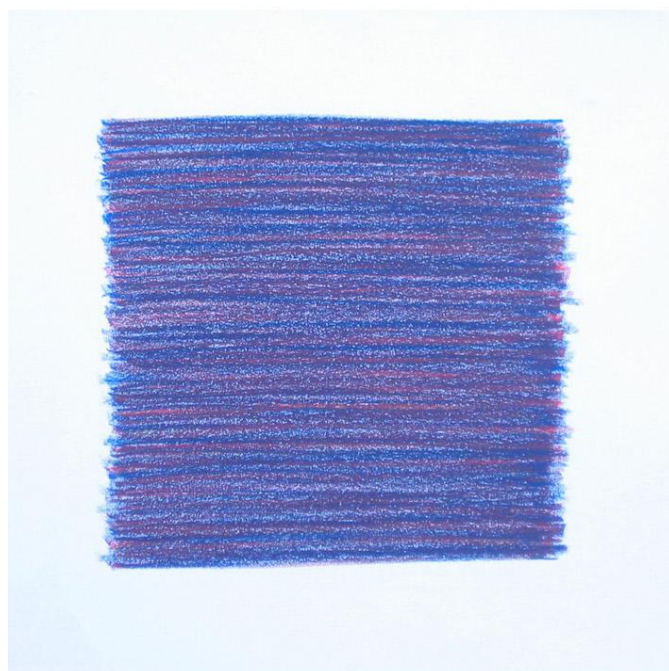
<http://www.encyclopedia.com/doc/1G1-129972262.html>

[ttp://translate.googleusercontent.com/translate_c? Hl=pt-PT&sl=en&u=http://en.wikipedia.org/wiki/Agnes_Martin&prev=/search%3Fq%3Dagnes%2Bmartin%2Bwritings%2Bschriften%26hl%3Dpt-PT%26rlz%3D1T4ADBS_enPT267PT268&rurl=translate.google.pt&usg=ALkJrhj2_KrAiRhujkKv0ksV9auxCr_DQ](http://translate.googleusercontent.com/translate_c?hl=pt-PT&sl=en&u=http://en.wikipedia.org/wiki/Agnes_Martin&prev=/search%3Fq%3Dagnes%2Bmartin%2Bwritings%2Bschriften%26hl%3Dpt-PT%26rlz%3D1T4ADBS_enPT267PT268&rurl=translate.google.pt&usg=ALkJrhj2_KrAiRhujkKv0ksV9auxCr_DQ)

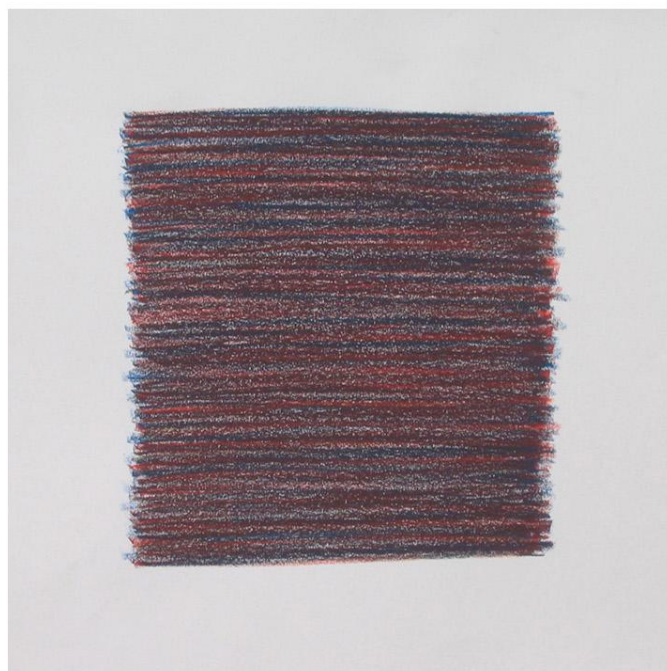
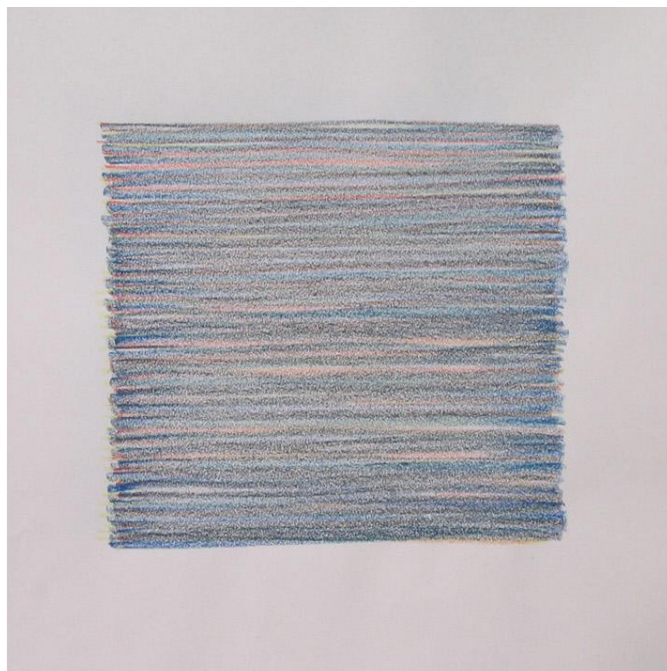
6.DESENHOS



desenho 1, 2009
Pastel de óleo s/papel, 42 x 59

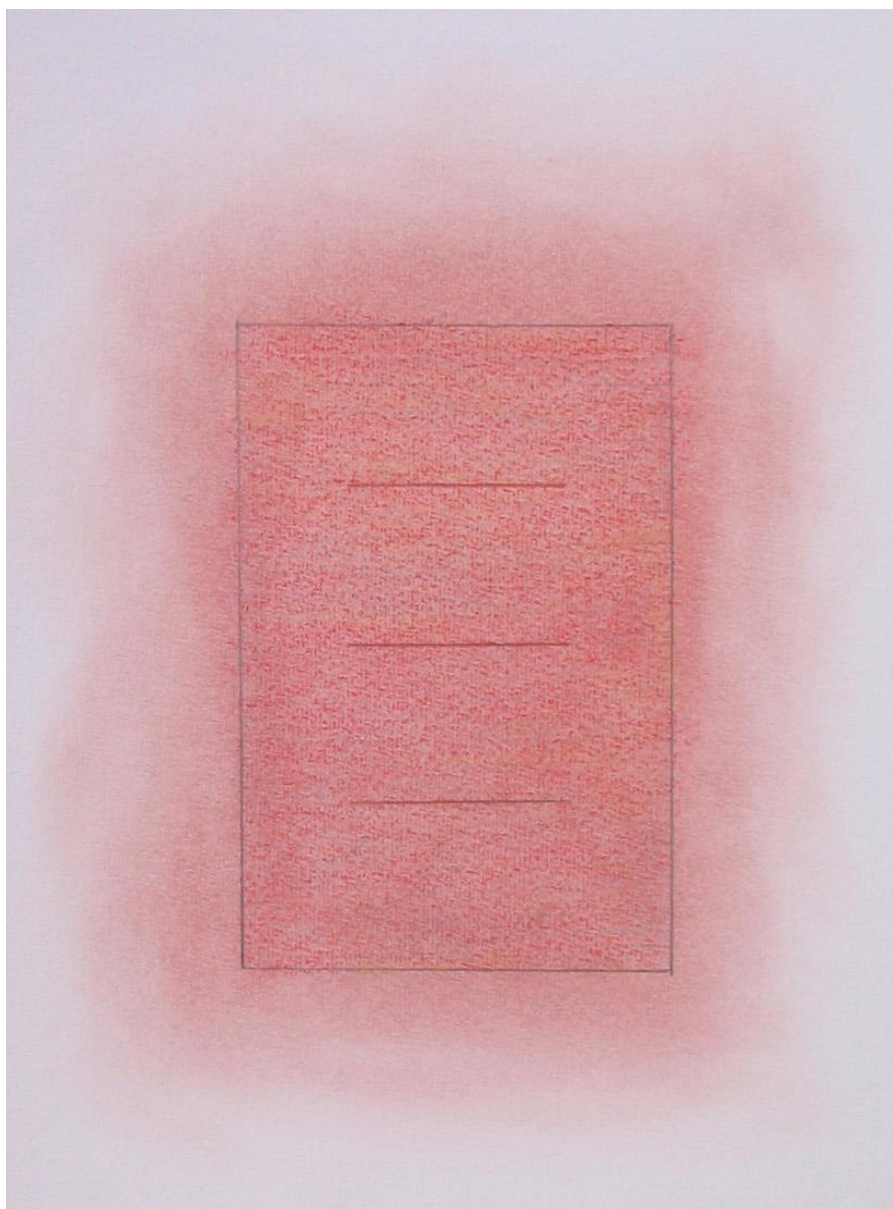


desenho 2, 2009
Pastel de óleo s/papel, 42 x 59

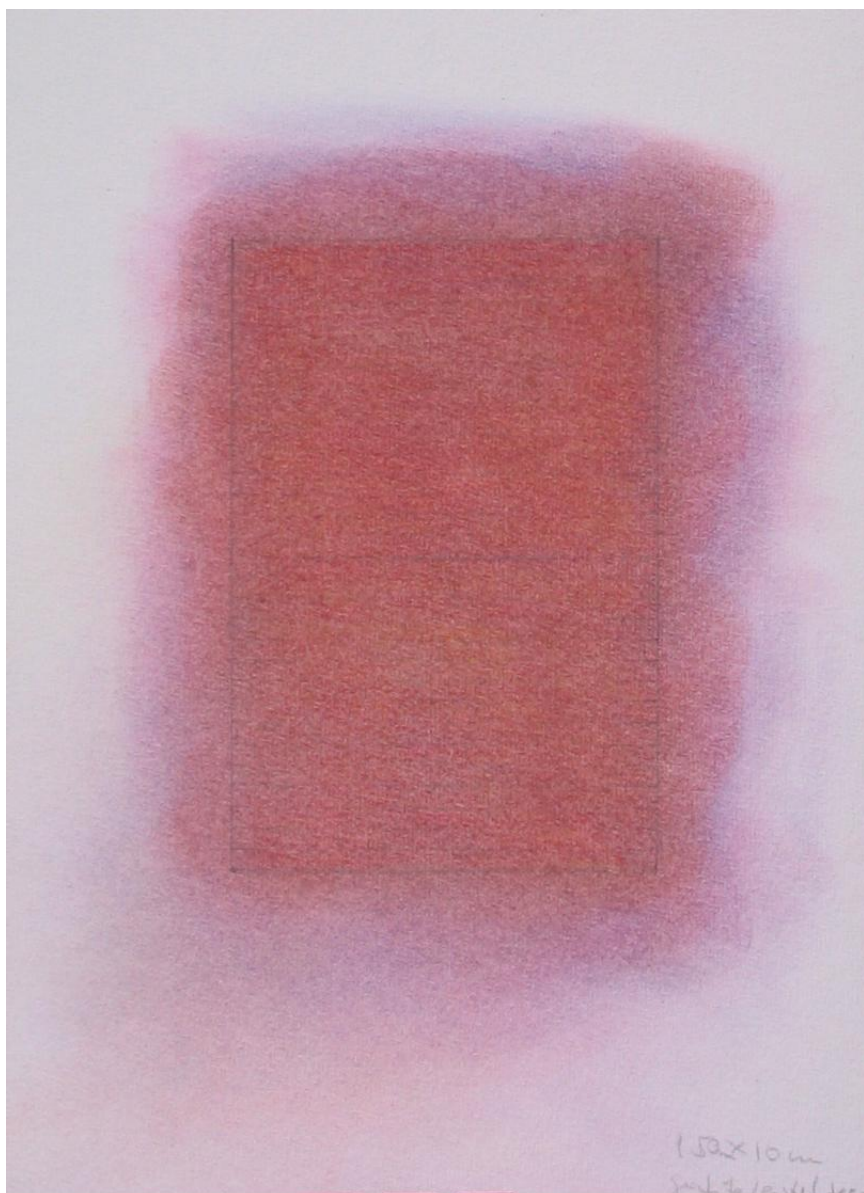


desenho 4, 2009
pastel de óleo s/papel, 42 x 59

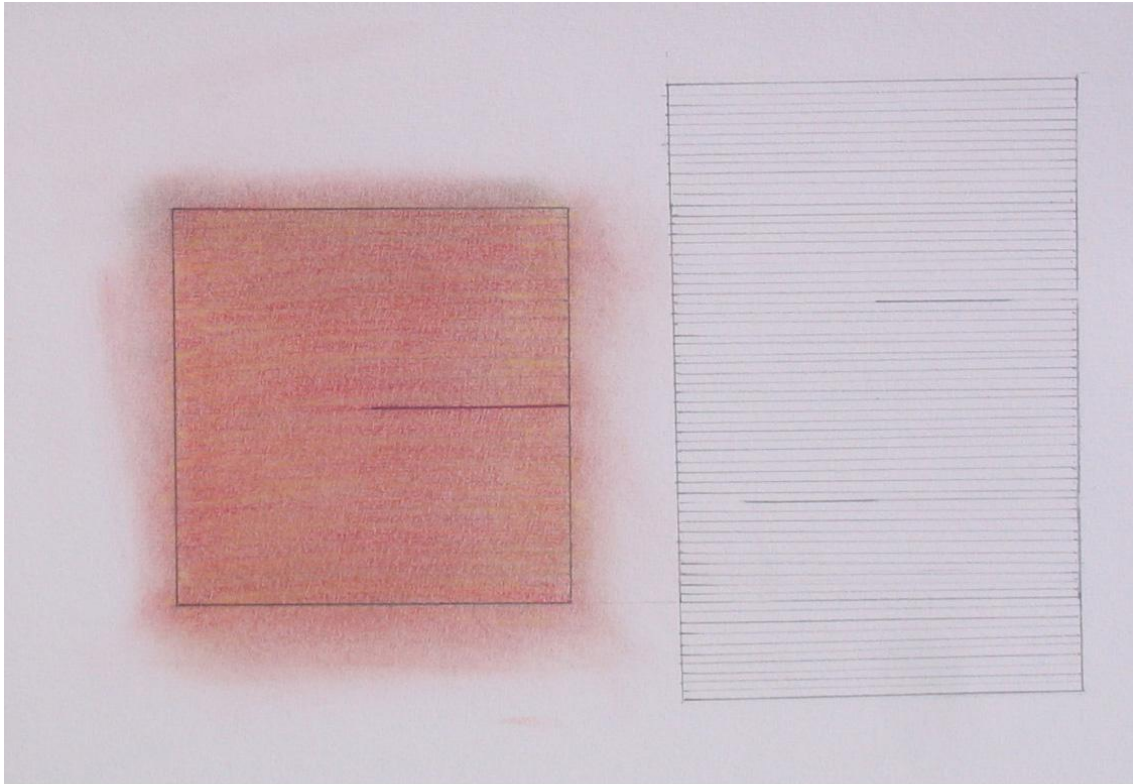
desenho 5, 2009
pastel de óleo s/papel, 42 x 59



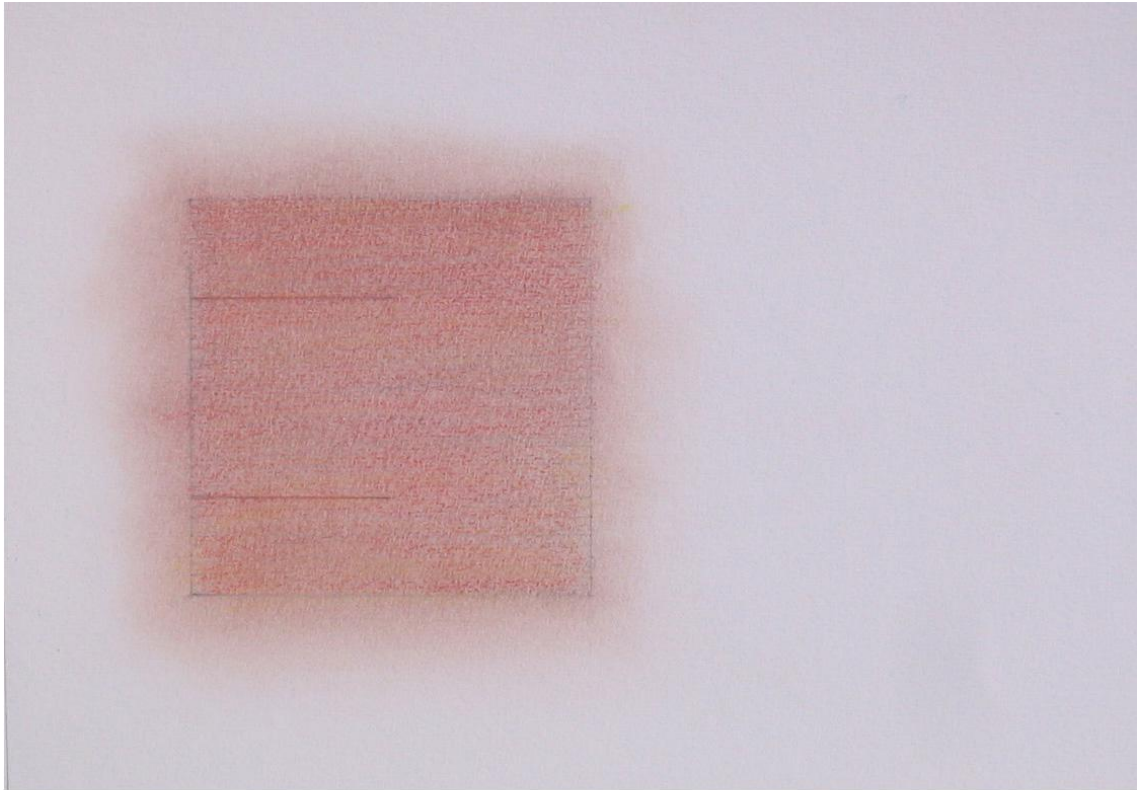
desenho 5, 2009
grafite e pastel seco s/papel, 28 x 20



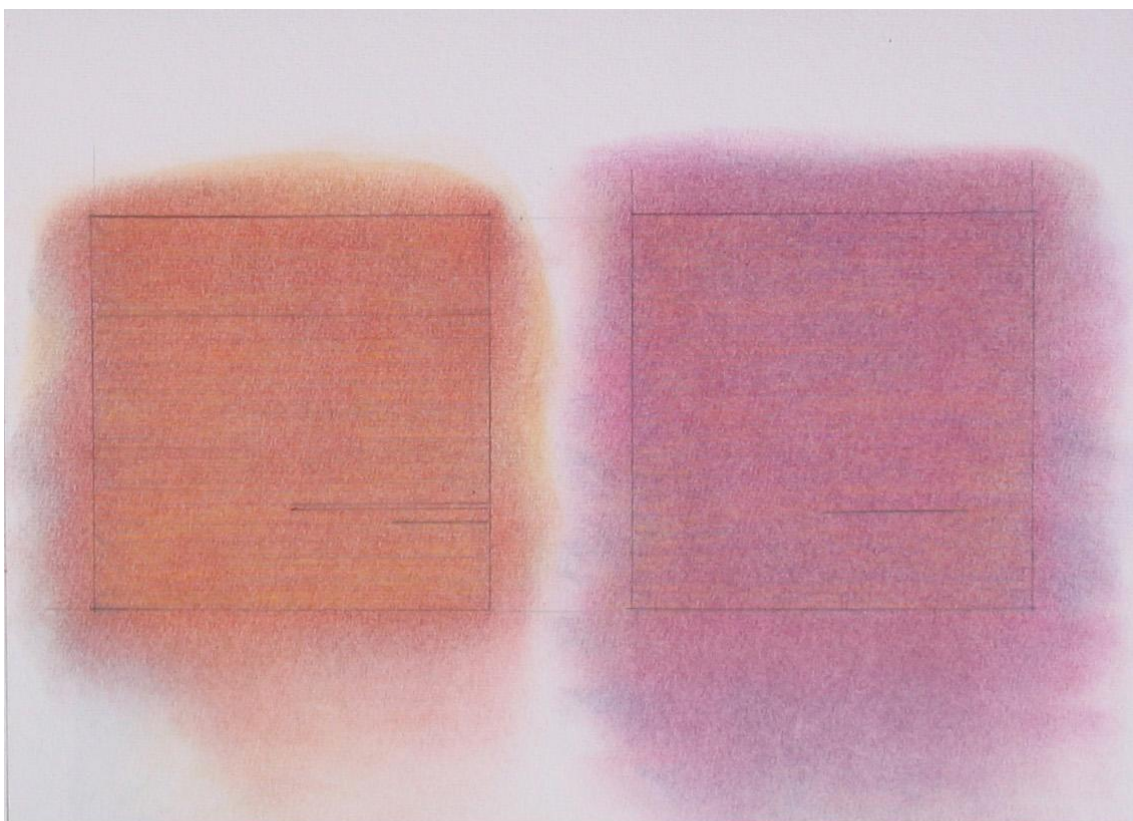
desenho 6, 2009
grafite e pastel seco s/papel, 28 x 20



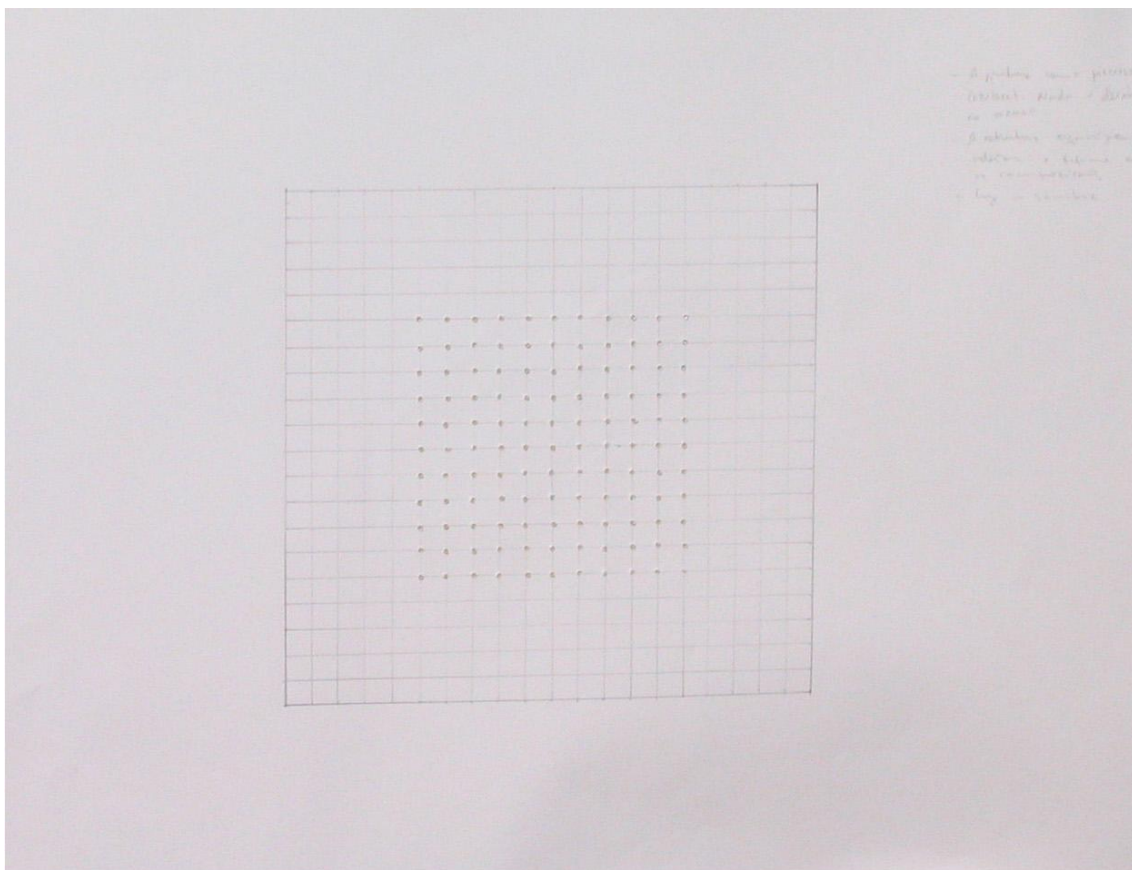
desenho 7, 2009
grafite e pastel seco s/papel, 20 x 28



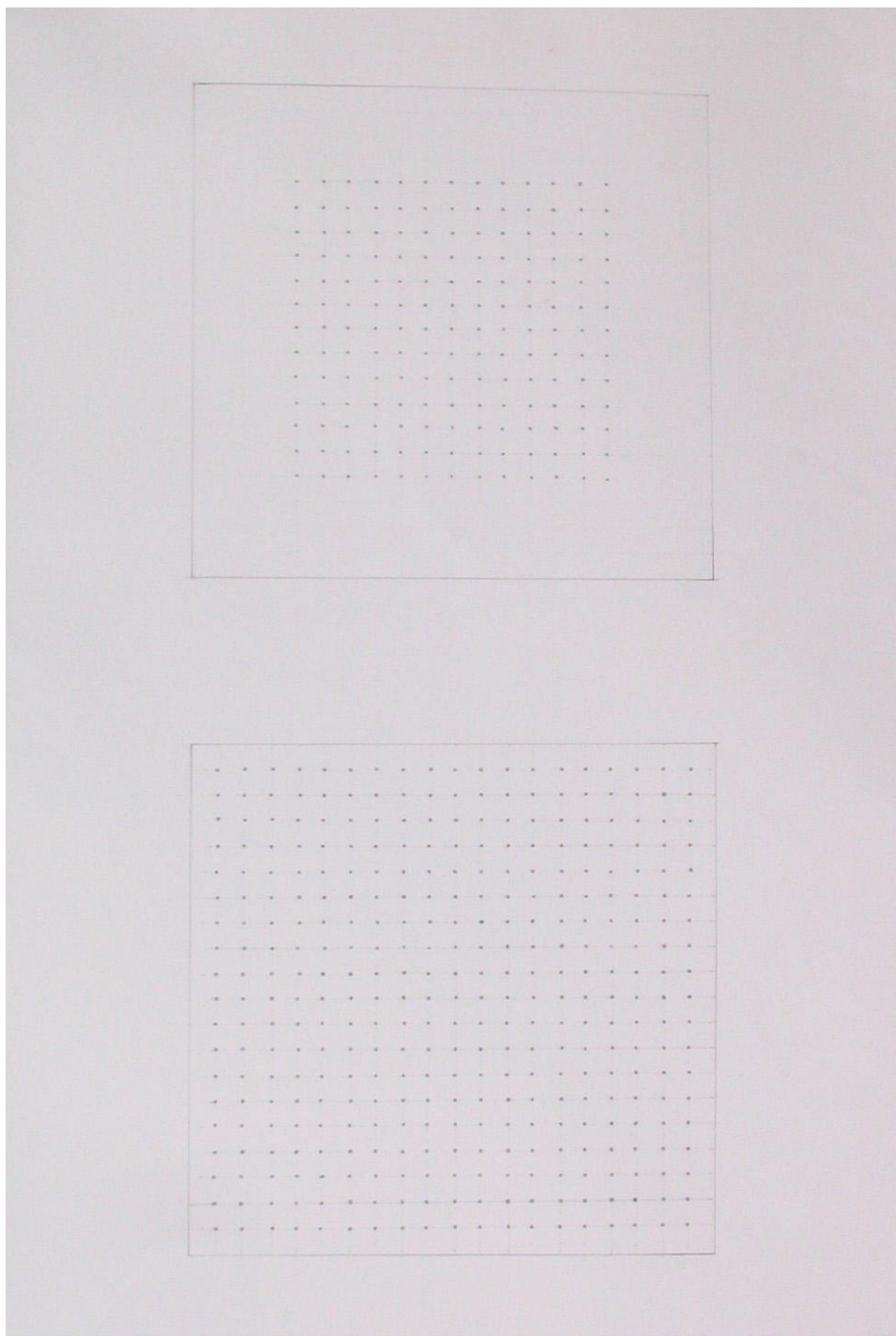
desenho 8, 2009
grafite e pastel seco s/papel, 20 x 28



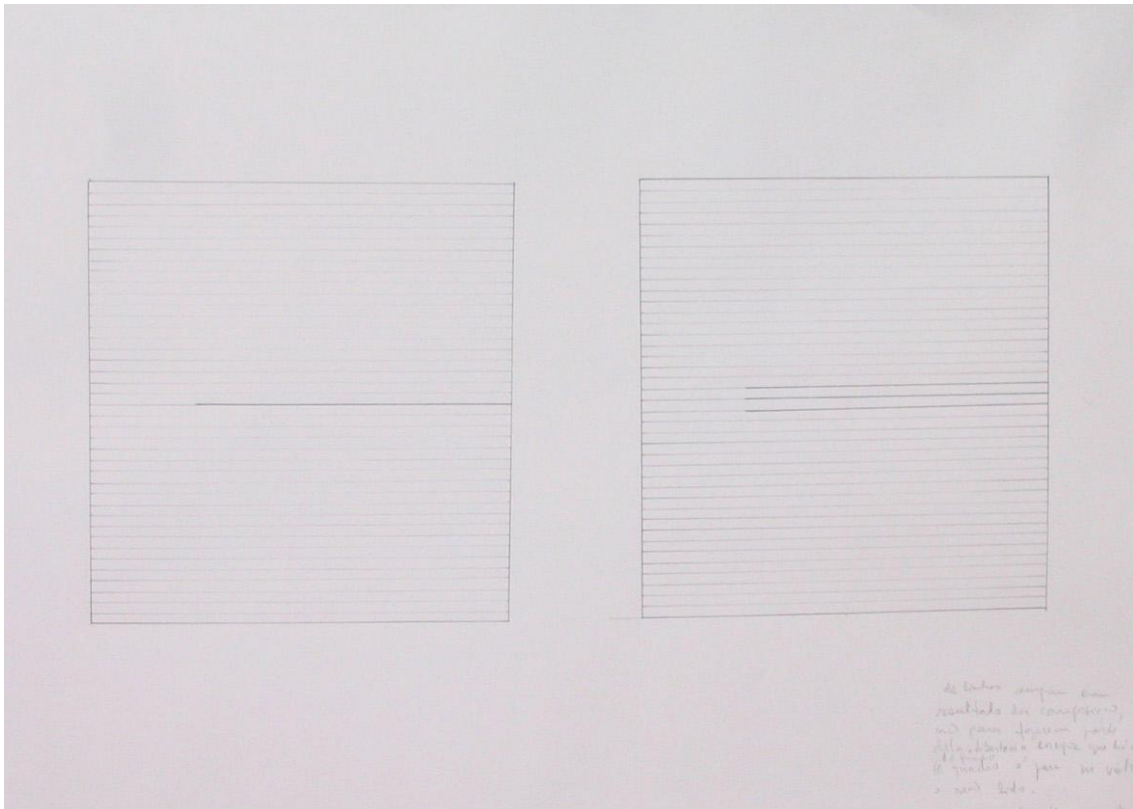
desenho 9, 2009
grafite e pastel seco s/papel, 20 x 28



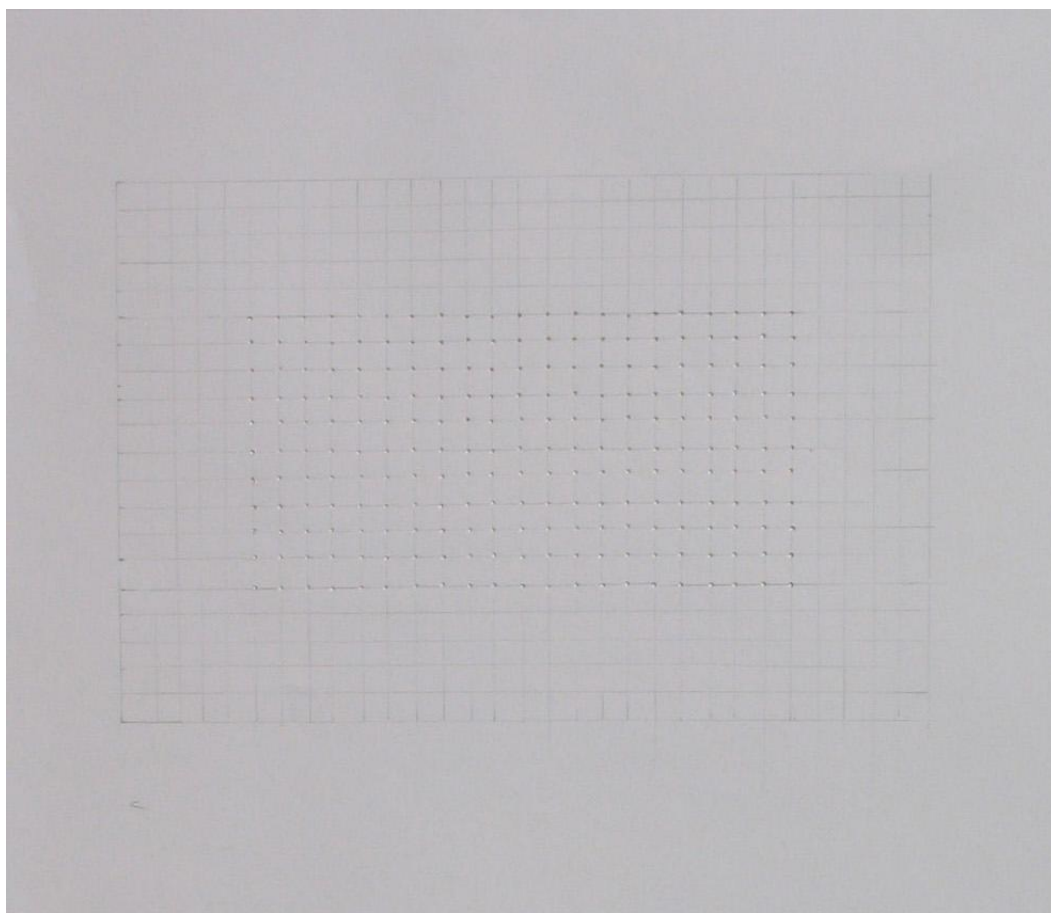
desenho 10, 2009
grafite e perfuração s/papel, 42 x 59



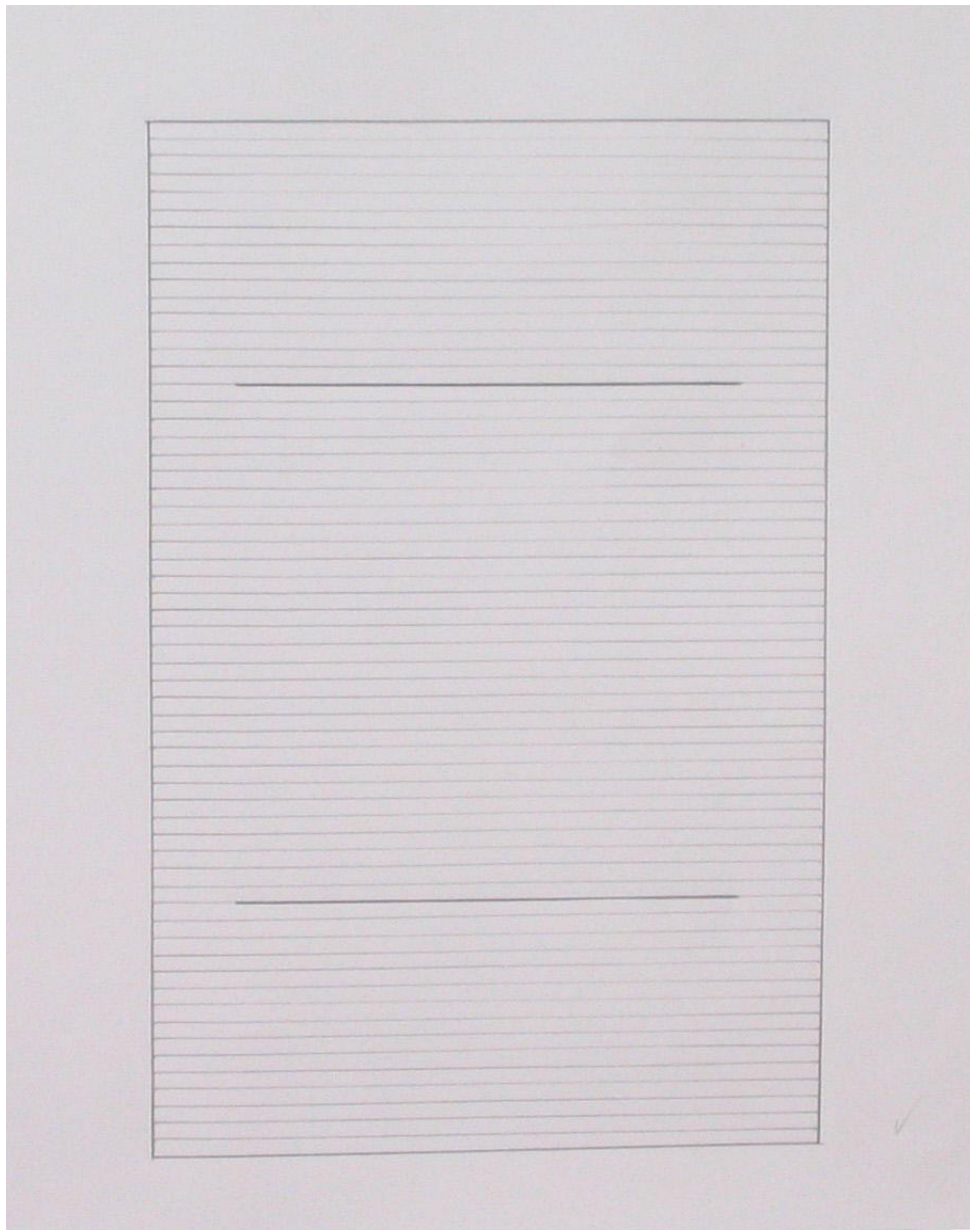
desenho 11, 2009
grafite e perfuração s/papel, 59 x 42



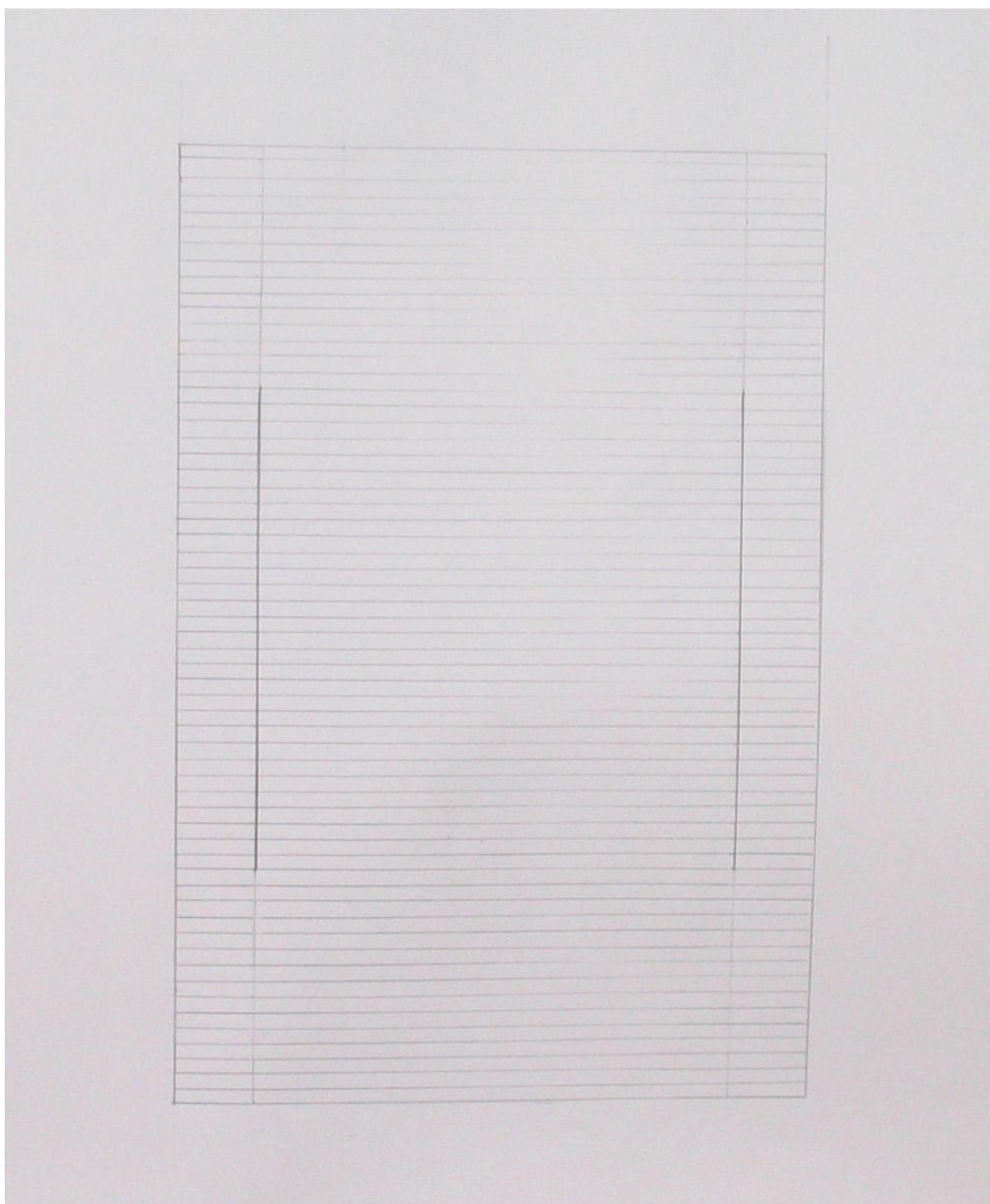
desenho 12, 2009
grafite s/papel, 42 x 59



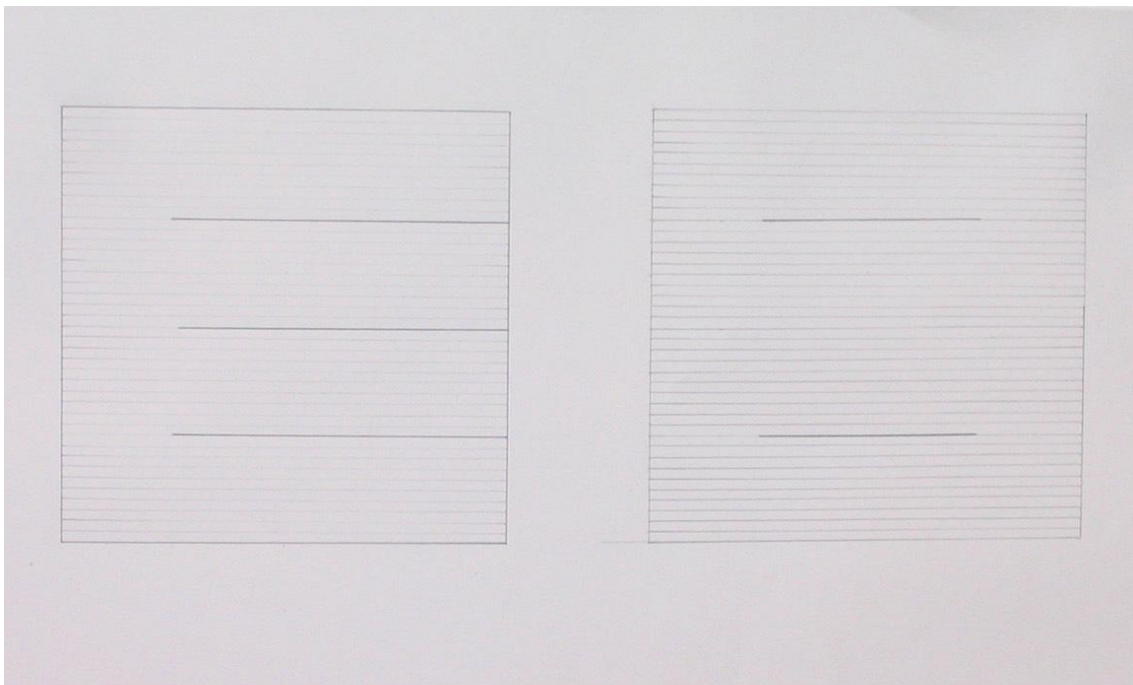
desenho 13, 2009
grafite e perfuração s/papel, 42 x 59



desenho 14, 2009
grafite s/papel, 59 x 42

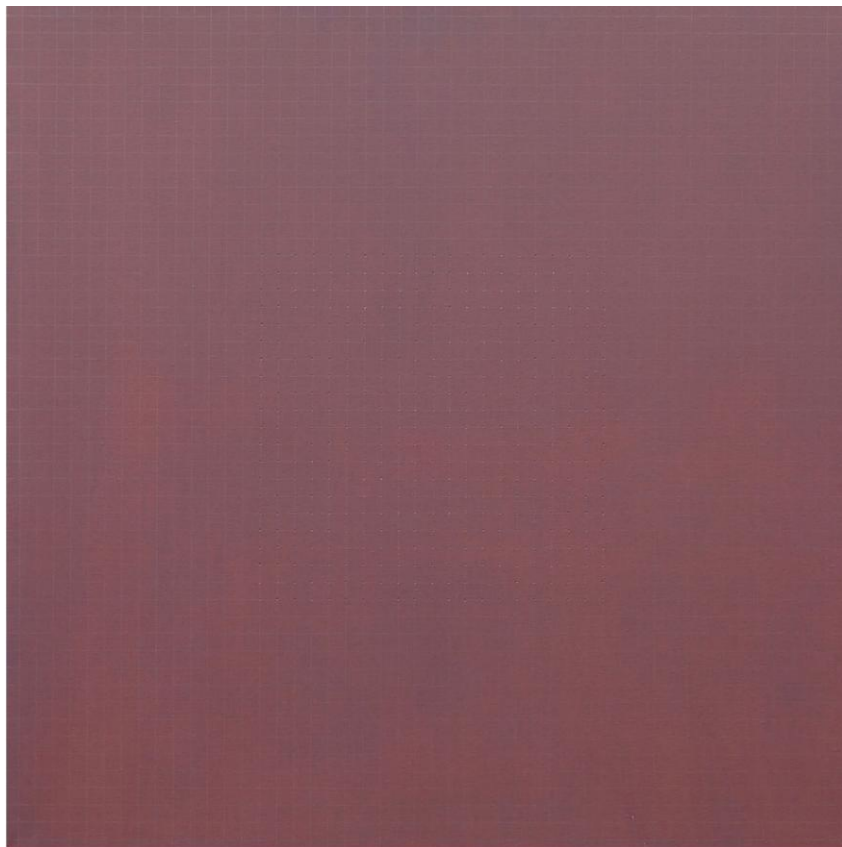


desenho 15, 2009
grafite s/papel, 59 x 42

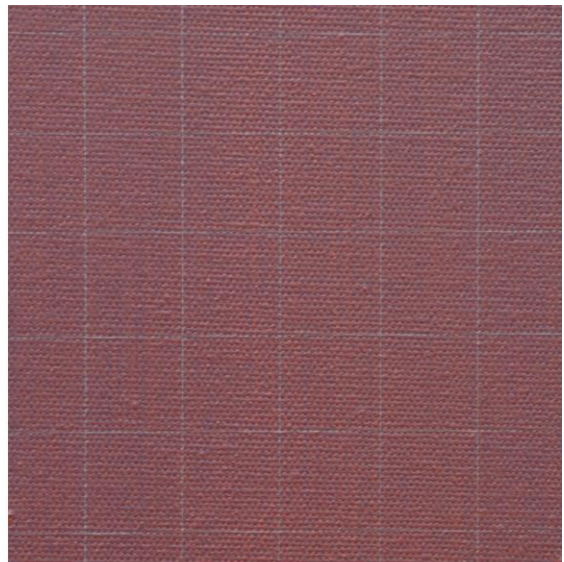
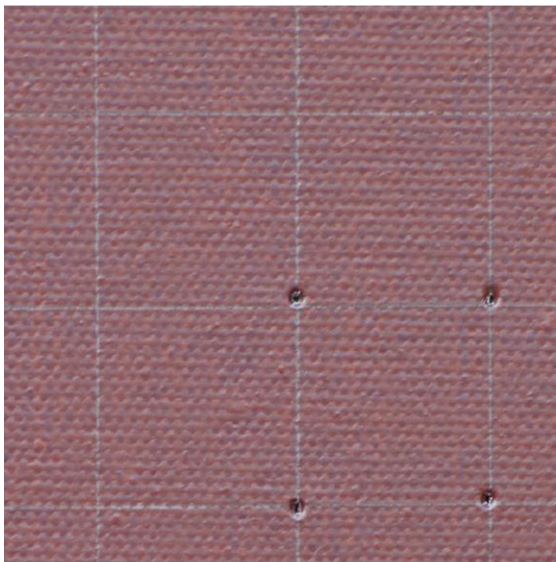


desenho 16, 2009
grafite s/papel, 42 x 59

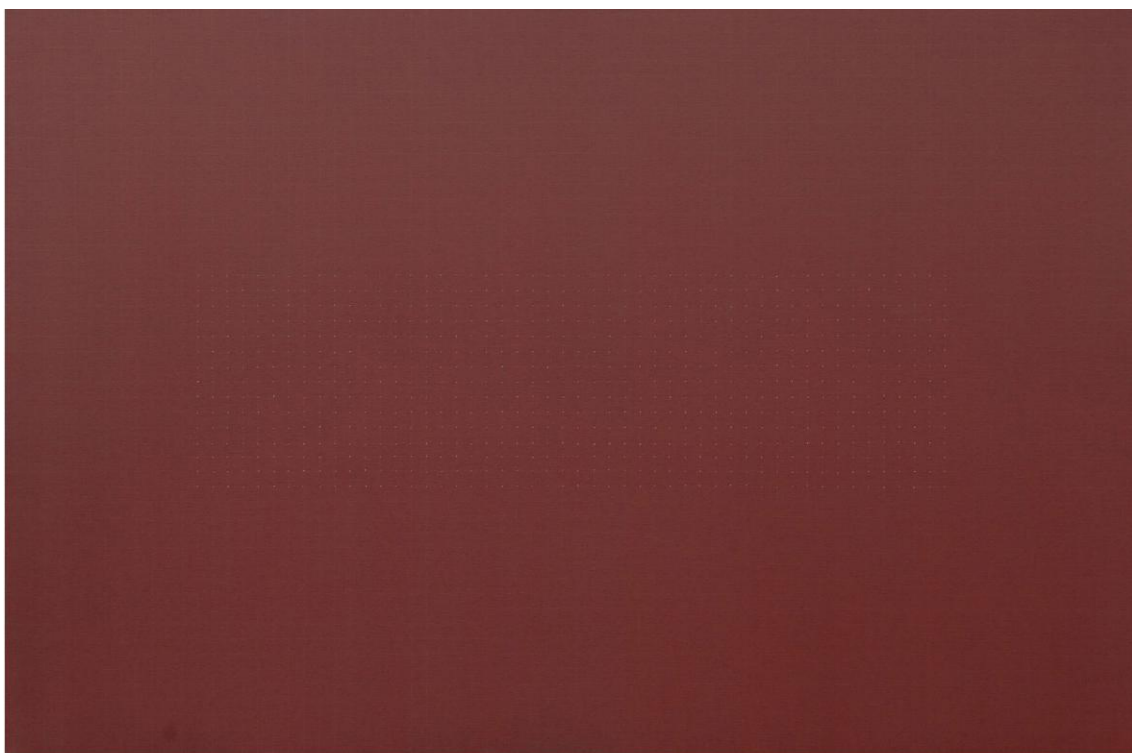
7.PINTURAS



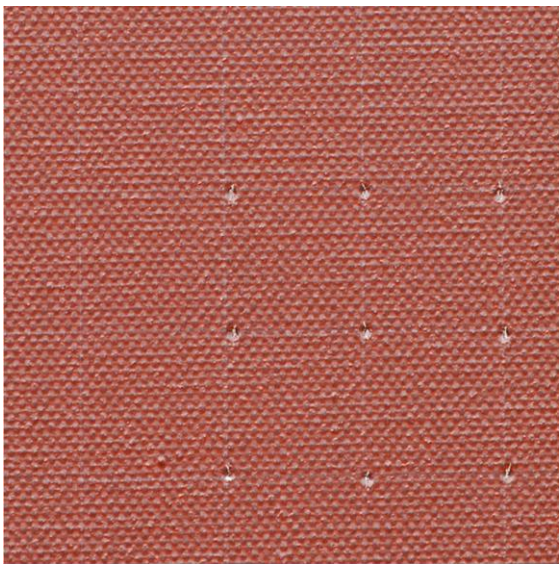
Nu e Cru 1, 2009
Acrílico e perfuração sobre tela, 100 x 100



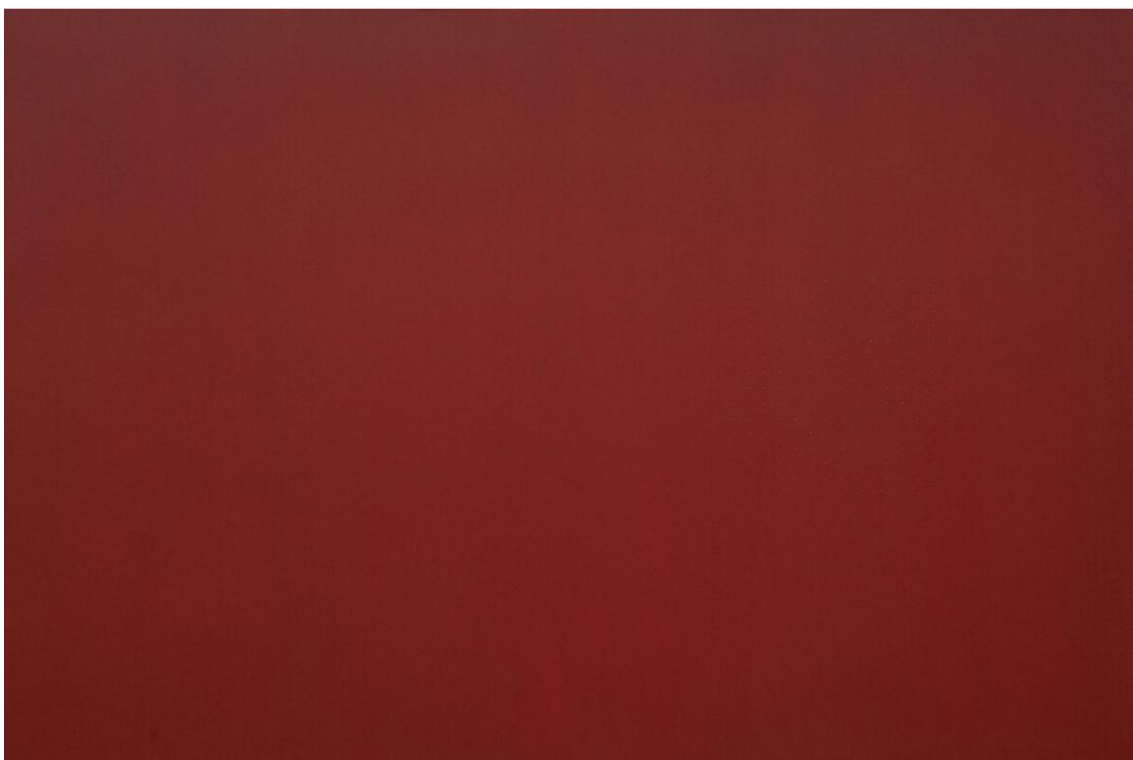
Nu e Cru 1, 2009
pormenores



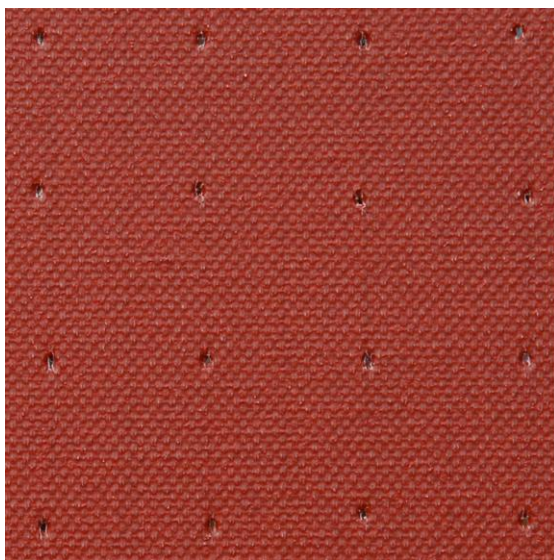
Nu e Cru 2, 2009
Acrílico e perfuração sobre tela, 100 x 150



Nu e Cru 2, 2009
pormenores



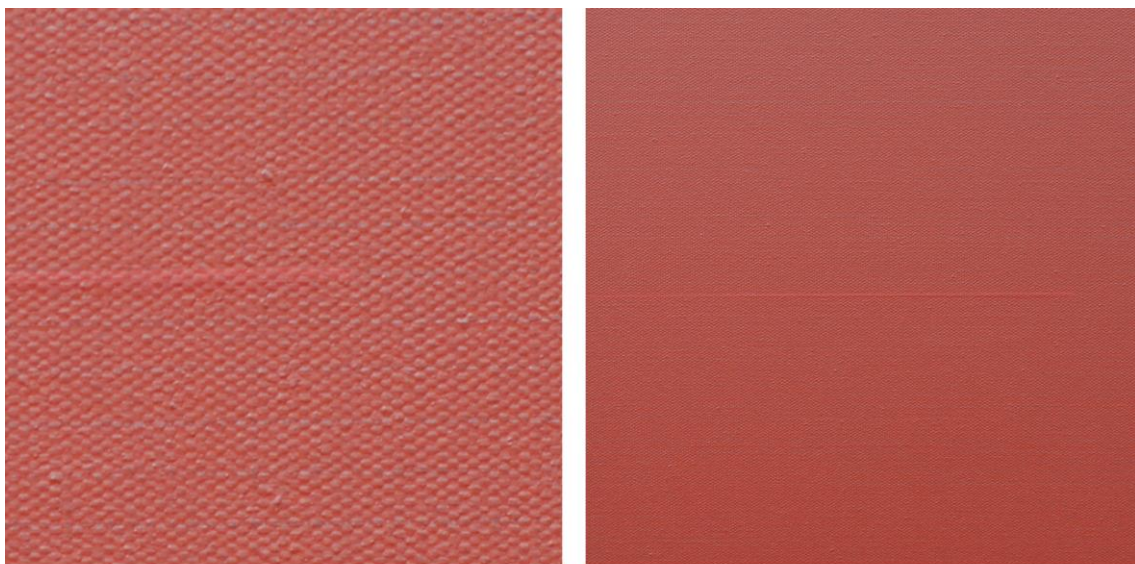
Nu e Cru 3, 2009
Acrílico e perfuração sobre tela, 100 x 150



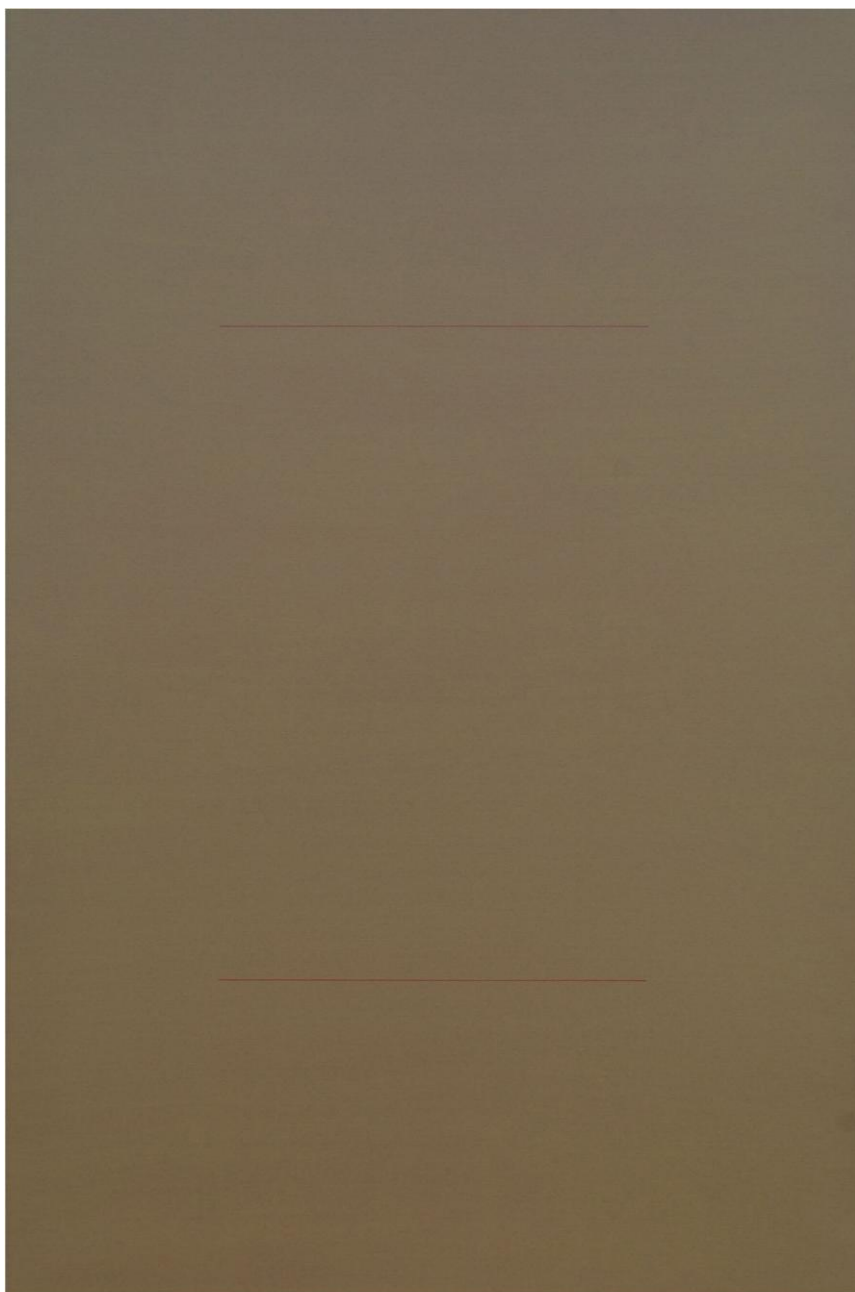
Nu e Cru 3, 2009
pormenores



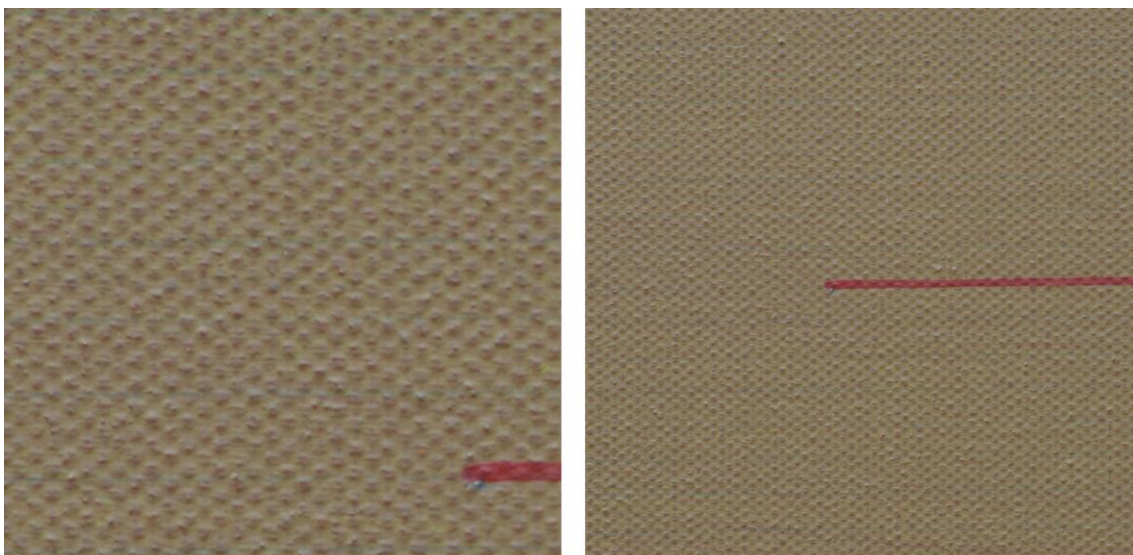
Nu e Cru 4, 2009
Acrílico sobre tela, 100 x 100



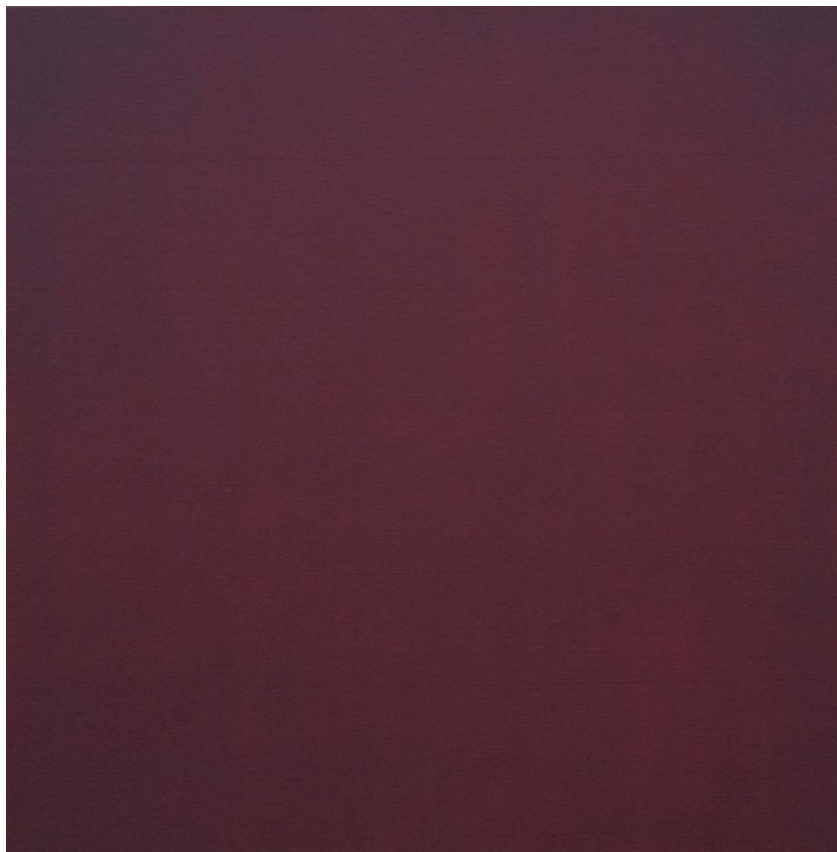
Nu e Cru 4, 2009
pormenores



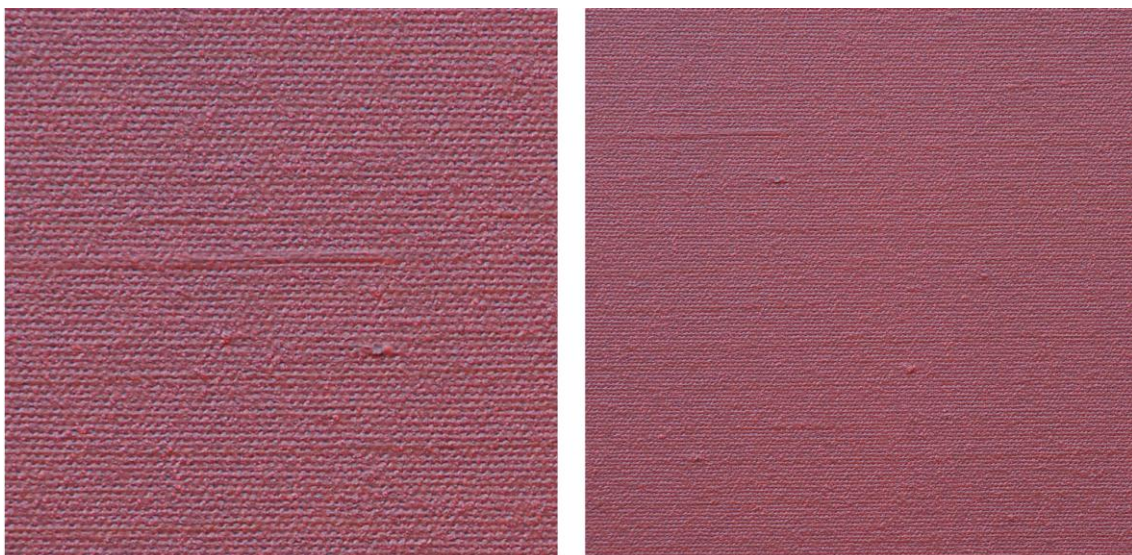
Nu e Cru 5, 2009
Acrílico sobre tela, 150 x 100



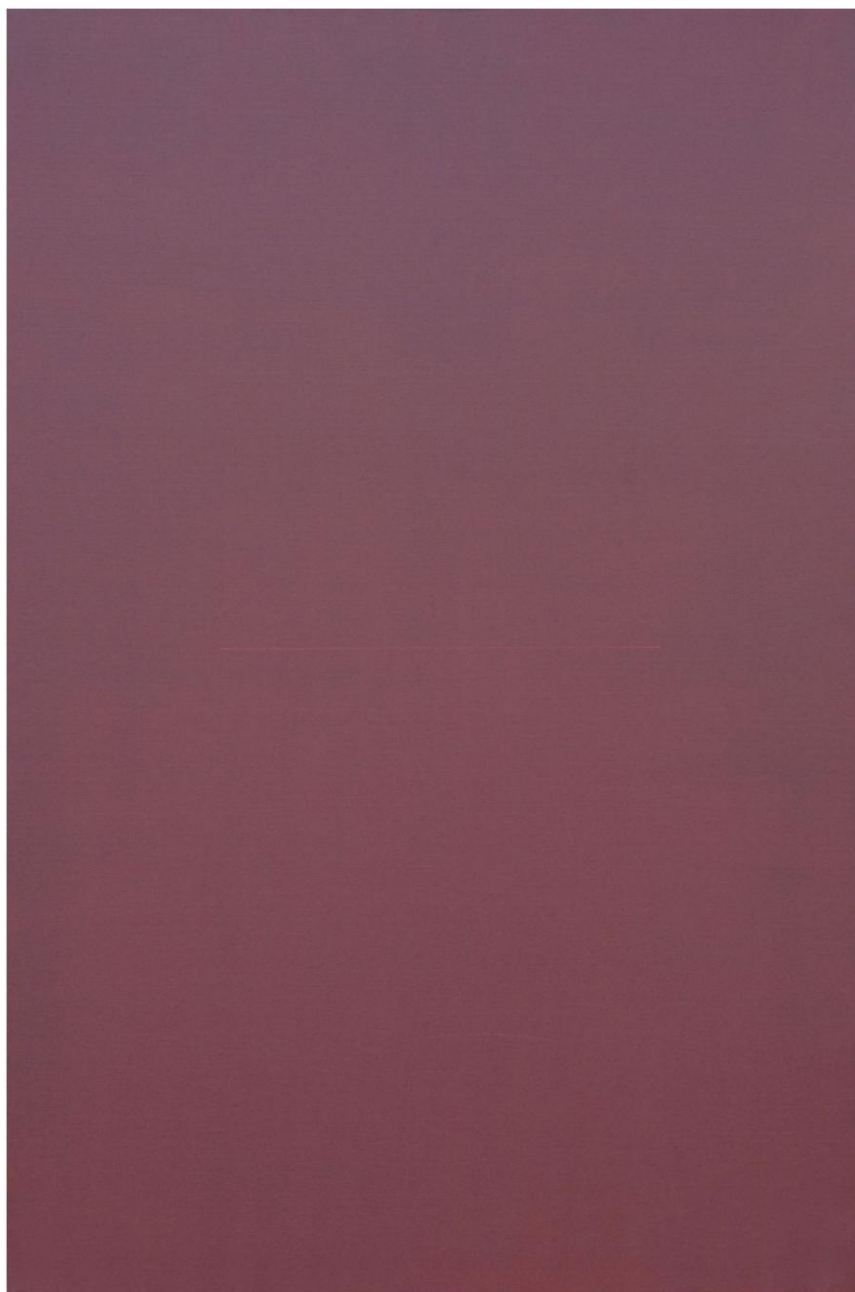
Nu e Cru 5, 2009
pormenores



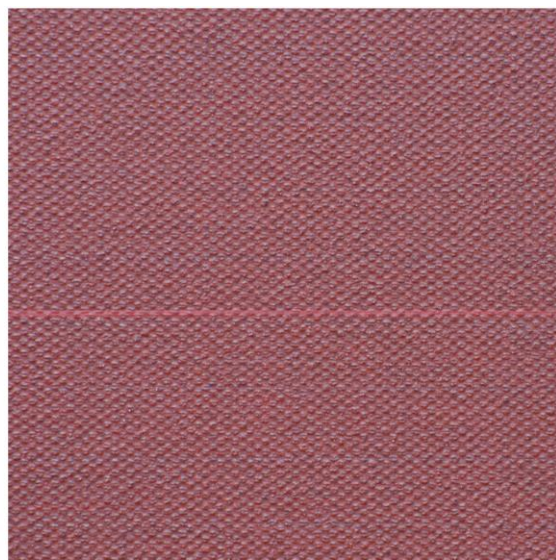
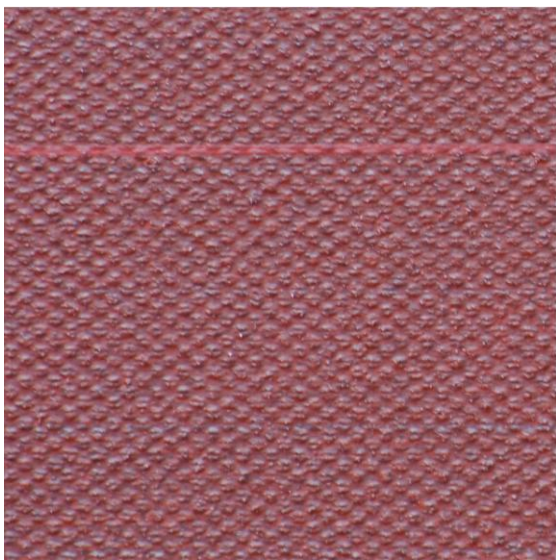
Nu e Cru 6, 2009
Acrílico sobre tela, 100 x 100



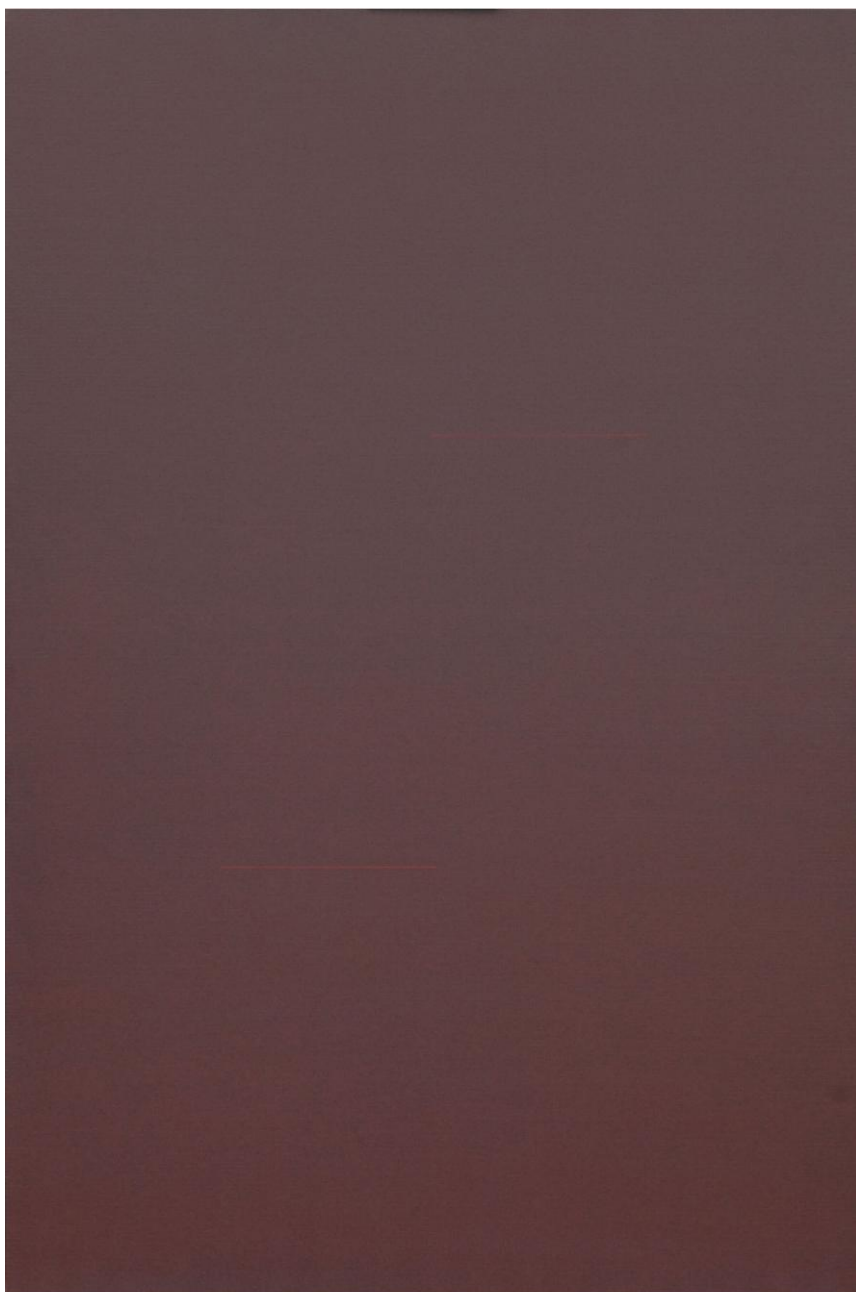
Nu e Cru 6, 2009
pormenores



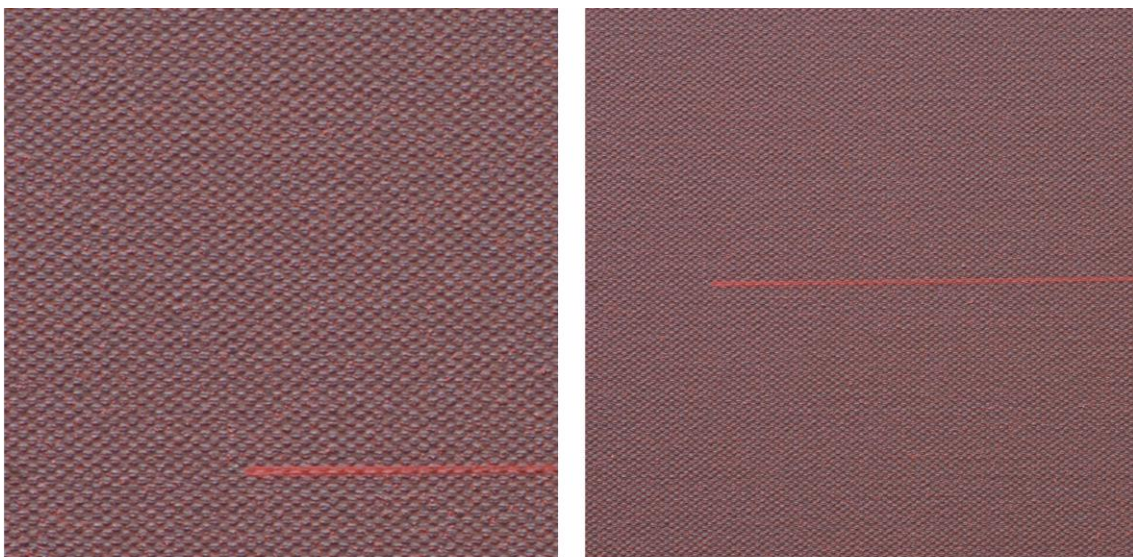
Nu e Cru 7, 2009
Acrílico sobre tela, 150 x 100



Nu e Cru 7, 2009
pormenores



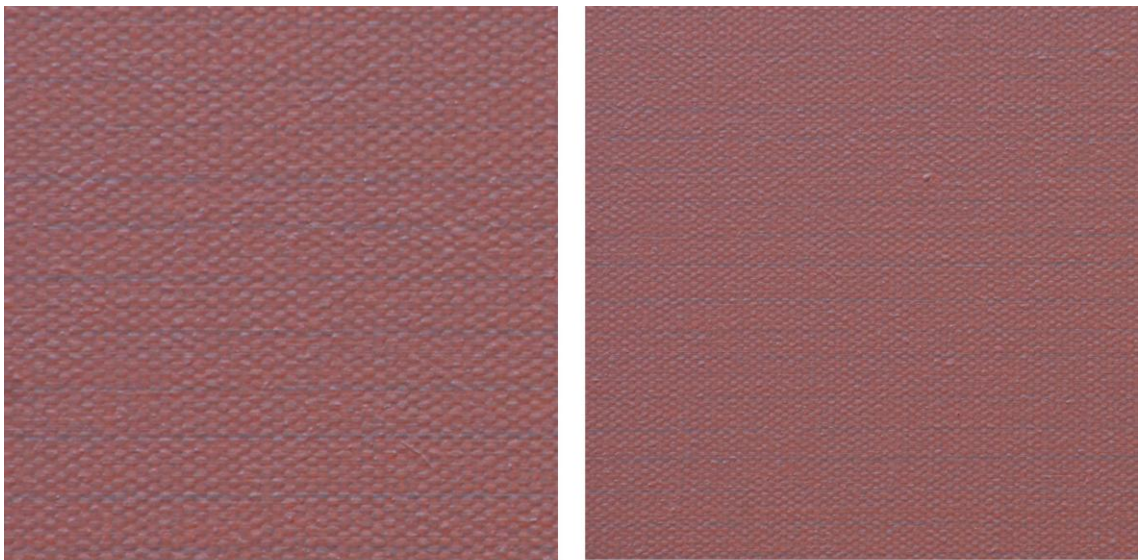
Nu e Cru 8, 2009
Acrílico sobre tela, 150 x 100



Nu e Cru 8, 2009
pormenores



Nu e Cru 9, 2009
Acrílico sobre tela, 100 x 100



Nu e Cru 9, 2009
pormenores